ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ | ΓΡΑΜΜΑΤΑ | ΤΕΧΝΕΣ | ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ



Ο καιρός της Εκθεσης:
Η ΔΕΘ της Ιστορίας και του λογοτεχνικού βλέμματος

Αφανείς αρχαιότητες, νοθευμένες αλήθειες

41
18
2012
€8

ΜΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΕΡΓΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ



Τίτλος: **Harmonia**
Διαστάσεις: 57x57 εκ.
Τεχνική: χρωματιστό μολύβι σε χαρτί
Μαριάννα Ιγνατάκη, 2012

Η **Μαριάννα Ιγνατάκη** γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και είναι απόφοιτος της Σχολής Καλών Τεχνών (National Superior Diploma of Plastic Expression) του Saint-Etienne στη Γαλλία. Ζει και εργάζεται στο Πεκίνο.

Το έργο της βασίζεται στην αλληλεπίδραση εικαστικών μέσων, όπως το σχέδιο, η performance, η χρήση ready-made και γλυπτών αντικείμενων, με στόχο να δημιουργεί αινιγματικά περιβάλλοντα.

Τα έργα της είναι στο σύνολό τους ανθρωποκεντρικά, με έκδηλα τα σουρεαλιστικά και ερωτικά στοιχεία, με εικόνες-φαντασιώσεις για τη σύγχρονη ζωή και την υπαρξιακή στασιμότητα.

Δουλεύοντας κυρίως με χρωματιστά μολύβια, η Ιγνατάκη καταφέρνει να διεισδύει με φωτορεαλιστικό τρόπο στον κόσμο του υποσυνειδήτου, γεμάτο από τα σύμβολα της προσωπικής της μυθολογίας.

Μοναξιά, αγωνία, παθητικότητα, ανικανότητα και απόγνωση είναι τα ψυχικά συναισθήματα που εξερευνά, χρησιμοποιώντας κυρίως γυναικείες μορφές ή μυθολογικές φιγούρες, που καλούνται να παίξουν πρωταγωνιστικό ρόλο μέσα σε μαγικά, σχεδόν τελετουργικά, περιβάλλοντα.

Η συμμετρία και η γεωμετρία έχουν αναπόσπαστο ρόλο στην αναζήτησή της αφενός να αυτοπροσδιοριστεί και αφετέρου να απελευθερωθεί συναισθηματικά μέσα στον κόσμο ο οποίος την πλαισιώνει.

Έχει παρουσιάσει τη δουλειά της σε ατομικές εκθέσεις σε Άμστερνταμ, Θεσσαλονίκη, Πεκίνο και Σκόπια, κι έχει συμμετάσχει σε περισσότερες από 20 ομαδικές εκθέσεις σε Παρίσι, Πεκίνο, Βαρκελώνη, Θεσσαλονίκη και Αθήνα.

Μόλις ολοκληρώθηκε η ατομική της έκθεση της με τίτλο “The end of Magic” στο Άμστερνταμ (Outpost project space, 14-20 Ιουλίου 2012).

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόλΙΣ
Τριμηνιαία Επιθεώρηση Πολιτισμού

Περίοδος Τρίτη
Τεύχος 18/41
Σεπτέμβριος 2012

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ
Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος

ΕΚΔΟΤΗΣ
Σταύρος Ανδρεάδης

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ
Όλγα Ταμπουρή-Μπάμπαλη

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Γρηγόρης Αμπατζόγλου, Γιώργος Αναστασιάδης, Πελαγία Αστρεινίδου, Άρις Γεωργίου, Αρετή Λεοπούλου, Ηρακλής Παπαϊωάννου, Γρηγόρης Πασχαλίδης, Ιφιγένεια Ταξοπούλου

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΕΥΧΟΥΣ
Γιώργος Αναστασιάδης , Γιάννης Δ. Βανίδης, Άρις Γεωργίου, Γιάννης Γκροσδάνης, Λέανδρος Γ. Ζωίδης, Γιώργος Κορδομενίδης, Παρασκευή Κούρτη, Κώστας Κωτσάκης, Λίνα Μυλωνάκη, Ηρακλής Παπαϊωάννου, Πάρις Πετρίδης, Σάκης Σερέφας, Γιάννα Τσόκου

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ Άρις Γεωργίου
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ / PRE-PRESS De Novo
ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ / ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ Δήμητρα Ζαχαρέγκα 2310 551754
ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ / ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ Γιώργος Κορδομενίδης
ΕΚΤΥΠΩΣΗ Σκορδόπουλος

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
Κέντρο του βιβλίου
Λασσάνη 3, 546 22 Θεσσαλονίκη 2310 237463

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΘΕΣΗ ΠΑΛΑΙΩΝ ΤΟΜΩΝ
Παραγγελίες 2310 551754
www.peebe.gr
Τιμή τεύχους 8 €
Ετήσια συνδρομή: εσωτερικού 30 €
Ευρώπης 50 € / λοιπών χωρών 60 €

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ Β. ΕΛΛΑΔΟΣ
Φράγκων 6-8, 546 26 Θεσσαλονίκη
Τηλέφωνο επικοινωνίας: 2310 551754
Fax: 2310 551748
e-mai: info@peebe.gr
www.peebe.gr



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΟΥΣ 18[41]

του **ΣΤΑΥΡΟΥ ΑΝΔΡΕΑΔΗ**

Ξέρω ότι δεν είναι δόκιμο (ίσως από κάποιους εκληφθεί και σαν υπεροψία...) να επαινεί ο εκδότης ενός εντύπου το περιεχόμενό του.

Δεν μπορώ όμως να μην το κάνω.

Διαβάζοντας τα εξαιρετικά κείμενα που φιλοξενούνται τόσο σε αυτό το τεύχος του *Θεσσαλονικέων Πόλις* όσο και σε πολλά από τα προηγούμενα, αισθάνομαι μια ικανοποίηση που δεν θέλω να την κρατήσω μόνο για τον εαυτό μου.

Μια τέτοια έκδοση θα περίμενε κανείς λογικά να προέρχεται από πρωτοβουλία ενός μορφωτικού ιδρύματος (ενός πανεπιστημίου, λόγου χάρη), ή ενός άλλου αντίστοιχου φορέα. Και όμως, το *Θεσσαλονικέων Πόλις* είναι καρπός της προσπάθειας μιας ομάδας επιχειρηματιών, που στη συμβατική τους θεώρηση (τουλάχιστον σύμφωνα με τις στερεότυπες απόψεις μεγάλου μέρους της κοινωνίας μας) μόνο με τέτοια πράγματα δεν θα περίμενε κανείς να ασχολούνται.

Πολύ πιο σημαντικό από αυτό: Η κίνηση αυτή βρήκε γόνιμο έδαφος από την πλευρά κορυφαίων ανθρώπων του πνεύματος και της επιστήμης, που (ξεπερνώντας ίσως κάποιους αρχικούς δισταγμούς) ανταποκρίθηκαν, συνεργάστηκαν και συσπειρώθηκαν τελικά γύρω της.

Σε κάθε εποχή, αλλά πολύ περισσότερο στη σημερινή, με μια κρίση που, πριν απ' όλα, δοκιμάζει σκληρά την ίδια τη συνοχή της κοινωνίας μας, τέτοιου είδους πρωτοβουλίες συνέργειας, κατανόησης και σύμπραξης πιστεύω ότι είναι, στην κυριολεξία, προϋποθέσεις επιβίωσης.

Θέλω, εκφράζοντας, είμαι βέβαιος, και τους εταίρους της Πολιτιστικής Εταιρείας, να ευχαριστήσω θερμά τη διευθύντρια και τη συντακτική ομάδα του *Θεσσαλονικέων Πόλις*, αλλά και όλους τους πολύ σημαντικούς ανθρώπους που μας κάνουν την τιμή να μοιράζονται τη σοφία τους μαζί μας.

του **ΗΡΑΚΛΗ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ**
Επιμελητή του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης

Κείμενα **ΠΑΡΙΣ ΠΕΤΡΙΔΗΣ, ΣΑΚΗΣ ΣΕΡΕΦΑΣ**
Φωτογραφίες **ΠΑΡΙΣ ΠΕΤΡΙΔΗΣ**

Από το τέλος του δρόμου ώς το τέλος του κόσμου

Στη μνήμη του Χάρη Κωτσίδη

Ο κινηματογράφος, ειδικά η εμπορική εκδοχή του, έχει στηριχτεί αρκετά στη φωτογένεια της μαζικής καταστροφής, στην έξαψη της αναπαράστασης φόνων που εκτονώνουν μυθοπλαστικά την αληθινή βία ή υποδαυλίζουν τη μίμησή της. Αναρίθμητες είναι οι παραλλαγές στις οποίες σκηνοθετήθηκε ο δόλος της προετοιμασίας, η υψηλή αδρεναλίνη της εκτέλεσης, η αγωνία της εξιχνίασης. Η φωτογραφία, ως στατική εικόνα, στέκεται περισσότερο στην ακτινογραφία της στιγμής και της ατμόσφαιράς της. Μια τέτοια δεξιοτεχνικά ελλειπτική προσέγγιση προτείνεται στο ασυνήθιστο λεύκωμα που πρόκειται σύντομα να κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις «Άγρα», με φωτογραφίες του Πάρι Πετρίδη και συγγραφική έρευνα του Σάκη Σερέφα· σ' αυτό, μέσα από ζεύγη εικόνων και κειμένων, παρουσιάζονται σημεία της Θεσσαλονίκης που σημαδεύτηκαν στην πρόσφατη ή την παλαιότερη ιστορία της από τη βίαιη διακοπή της ζωής. Τα σύντομα κείμενα που συνοδεύουν κάθε εικόνα διαχειρίζονται έντεχνα την ειδησεογραφία του φόνου ή αποσπάσματα έντυπων σχετικών αφηγήσεων, εισφέροντας ένα άρωμα ντοκουμέντου. Οι φωτογραφίες είναι κυρίως έρημα αστικά ή περιαστικά τοπία, που αποδίδουν τη σύγχρονη μορφή των τόπων όπου τα γεγονότα αυτά έλαβαν χώρα.

Ο Πετρίδης δεν αισθάνεται μόνος στην απεικόνιση τόπων που περιβάλλονται από την αύρα δραματικών συμβάντων και εικονίζονται κενοί ανθρώπινης παρουσίας: ένας κοντινός πρόγονος είναι η σειρά *Sectarian Murder* (1988) του Paul Seawright, που φωτογράφησε σημεία του Μπέλφαστ στα οποία Ιρλανδοί πολίτες δολοφονήθηκαν λόγω των θρησκευτικών τους πεποιθήσεων, παραθέτοντας κάτω από κάθε εικόνα μια συμπυκνωμένη περιγραφή της είδησης. Ο Kai-Olaf Hesse, στη σειρά *67/89* (1990), κατέγραψε τόπους όπου εκτυλίχθηκαν επεισόδια του κεφαλαίου τρομοκρατία και πολιτική βία τις δύο τελευταίες δεκαετίες της διαιρεμένης Γερμανίας. Στο εμβληματικό *For most of it I have no words: Genocide Landscape Memory* (1998), ο Simon Norfolk φωτογράφησε αντίστοιχα οκτώ περιοχές της γης στις οποίες τον 20ό αιώνα συντελέστηκαν γενοκτονίες, αναδεικνύοντας το πιο φρικιαστικό ίσως κομμάτι από το συλλογικό πεπρωμένο του ανθρώπινου είδους. Σε μεταγενέστερες σειρές επισκέφθηκε πεδία μάχης στα οποία έχει κατακαθίσει η σκόνη των εχθροπραξιών, ψηλαφώντας,

σε μια περιπλάνηση χωρίς καθόλου δράση, περιοχές που έχουν σφραγιστεί από την άμετρη βία: Σιέρα Λεόνε, Αφγανιστάν, Ιράκ, Ισραήλ, Νορμανδία. Στην ακολουθία αυτή εργασιών, αλλά και σ' εκείνη του Πετρίδη, η φωτογραφία δεν επέχει αυστηρά θέση τεκμηρίου, όπως η σπαρακτικά ωμή μαρτυρία του Weegee από το αστυνομικό δελτίο της μεσοπολεμικής Νέας Υόρκης. Ο φωτογράφος υιοθετεί εδώ μάλλον τον ρόλο του "οιωνοσκόπου" ή "σπλαχνοσκόπου", που του επιφύλασσε ο Walter Benjamin.[1] Είναι αλήθεια ότι, αν και η σύγχρονη ειδησεογραφική μηχανή έχει μετατραπεί η ίδια σε πολεμική επιχείρηση που βομβαρδίζει ανηλεώς με πληροφορίες, στη σύγχρονη φωτογραφία εκδηλώνεται μια μερική αποκαθήλωση του γεγονότος προς χάριν ενός μετα-ντοκουμέντου που επιχειρεί, σε διακριτική απόσταση από το δραματικό θέαμα και στηριγμένο στα ευρύτερα συμφραζόμενα, να διεισδύσει βαθύτερα, να μιλήσει για την επόμενη μέρα. Όταν άλλωστε η πρώτη ύλη είναι τα θραύσματα του ορατού κόσμου, βρίσκεται κανείς αντιμέτωπος με το όριο που υπέδειξε ο John Szarkowski, εξηγώντας πως η φωτογραφία είναι το πρώτο μέσο «στην ιστορία της εικονοποιίας που μπορεί να περιγράψει μόνο την περίοδο στην οποία έγινε. Υπαινίσσεται πράγματα για το παρελθόν εφόσον επιβιώνουν με κάποιο τρόπο στο παρόν».[2] Επιβιώνουν όμως στ' αλήθεια ίχνη μιας δολοφονίας; Στις φωτογραφίες του Πετρίδη δεν φαίνεται κάτι τέτοιο: τα ουρλιαχτά άλλωστε σβήνουν σύντομα, το αίμα στεγνώνει, οι κορδέλες της αστυνομίας αποσύρονται, η τάξη στην κυκλοφορία αποκαθίσταται, καθώς η στιγμή εκτοπίζει διαρκώς τη στιγμή, το γεγονός διαδέχεται το γεγονός. Έτσι, καίριο ρόλο καλείται να παίξει εδώ η γοητευτική αιώρηση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, οι νύξεις στα σωθικά του τοπίου που κεντρίζουν τις συχνά αδιάφορες όψεις του. Στο πλαίσιο αυτό, ενώ εφήμερα σημεία στίξης της πόλης, όπως οι πινακίδες, οι βιτρίνες, οι άναρθρες κραυγές των σπρέι στον τοίχο, μάς προσγειώνουν στον ενεστώτα χρόνο, κάθε λιμνούλα βρόχινου νερού ή υγρή σχάρα αποχέτευσης, κάθε κόκκινο ανθρωπάκι στο φανάρι της διασταύρωσης γίνεται ακούσια δυσοίωνος υπαινιγμός. Ο συνδυασμός μάλιστα συνθημάτων όπως το «όλα εδώ πληρώνονται, δεν συγχωρεί το κάρμα» ή «τίποτα δεν τελείωσε, όλα συνεχίζονται...» με τη γνώση όσων διαδραματίστηκαν εκεί ηλεκτρίζει αναπόφευκτα το πεδίο της εικόνας.

Αν όμως μεθοδολογικά η έρευνα των Πετρίδη και Σερέφα διαθέτει προγόνους, έχει και ουσιαστικές διαφορές. Μια από αυτές είναι η αλίευση γεγονότων διεσπαρμένων σε διάστημα σχεδόν μιας χιλιετίας, με έμφαση βέβαια στον τελευταίο αιώνα, τεκμαίροντας τη διαχρονικότητα του αποτρόπαιου. Μια άλλη είναι η μερική απομυθοποίηση του φόνου: εκτός από πολιτικά και πολεμικά εγκλήματα που εξεγείρουν την κοινή γνώμη και χαράζουν τη συλλογική συνείδηση, συναντά κανείς εδώ θανατώσεις βρεφών, ερωτικές αυτοκτονίες, ξεκαθαρίσματα του υποκόσμου, κατά συρροή δολοφονίες, μια αλλόκοτη λίστα απονενοημένων πράξεων και κοινών εγκλημάτων, τα οποία ο αστικός χώρος, ως αληθινή γεννήτρια εντάσεων, έχει την τάση να εκκολάπτει. Επίσημη και ανεπίσημη ιστορία συγκατοικούν εδώ οδυνηρά στις εικόνες μιας πόλης, στο χώμα της οποίας κοιμούνται σπαράγματα είκοσι τριών αιώνων ζωής. Ο παιδικός σταθμός που λειτουργεί στη γωνιά της πανεπιστημιούπολης, παλιάς πύλης των τειχών, στεφανώνεται σήμερα από γερανούς που προσδίδουν στο τοπίο μια επείγουσα μεταβατικότητα. Στη σκιά ενός πλάτανου εκεί, έναν αιώνα πριν, απαγχονίζονταν ή παλουκώνονταν κακοποιοί, στοιχείο που δεν σώζεται φυσικά στις καρτ-ποστάλ της πλατείας Σιντριβανίου από την ύστερη Τουρκοκρατία. Το σύγχρονο μεταίχμιο ανάμεσα στον ζωηρό αστικό παλμό και την κιβωτό της γνώσης υπήρξε λοιπόν παλιότερα σύνορο ανάμεσα στο εντός και το εκτός της πόλης, τη ζωή και τον θάνατο, ενώ δίπλα ακριβώς βασίλευε η γαλήνη ενός εβραϊκού κι ενός οθωμανικού νεκροταφείου. Στη διασταύρωση όπου χτυπήθηκε το 1963 από παρακρατικούς ο βουλευτής της ΕΔΑ Γρηγόρης Λαμπράκης, η ειρήνη με τη μορφή αγάλματος υψώνει τα χέρια αλλά σκύβει το κεφάλι, ασφυκτιώντας ανάμεσα σε καφέ και βιτρίνες. Στο προσκήνιο, στις άδειες θέσεις στάθμευσης ποδηλάτων, κρέμεται ένα κλειδωμένο λουκέτο. Αλλού, στη διασταύρωση της Άνω Πόλης όπου ένας ταγματασφαλίτης εκτέλεσε τον άμοιρο αιχμάλωτό του, πινακίδες και γκραφίτι, σοκάκια και κλειστά παντζούρια, σπίτια παλιά κι άλλα ντυμένα με επιφανειακή παλαιότητα, συγκροτούν μια βουβή δυστοπία. Η γωνία Ολύμπου και Αρριανού, όπου εκτυλίχθηκε η αφήγηση του Μανόλη Αναγνωστάκη για την εκτέλεση της ΟΠΛΑ, συστήνει ένα παράδοξο σκηνικό: ένα άδειο μαγαζί γειτνιάζει με το γωνιακό κρεοπωλείο· το σύνθημα «έχουμε πόλεμο» πυροδοτεί την αφισέτα για τη δημοκρατία και την ανατροπή· ακόμη και τα γυμνά κλαδιά συνωμοτούν στην ατμόσφαιρα διάχυτης τραχύτητας. Σε κάποια εγκλήματα, όπως στον μαρτυρικό φούρνο στον Χορτιάτη όπου κάηκαν ζωντανοί από τους Γερμανούς εκατόν σαράντα εννέα πολίτες, η ταυτότητα των θυμάτων σώζεται. Σε άλλους τόπους, όπως το Γεντί Κουλέ, γύρω από το οποίο εκτελέστηκε τη δεκαετία του ΄40 άγνωστος αριθμός ανθρώπων, επικρέμαται μια αόριστη αίσθηση θανάτου. Εκεί, στον πέτρινο περίβολο μιας φυλακής που υψώθηκε μέσα σε βυζαντινές πολεμίστρες και πύργους, συγκροτώντας ένα αιχμηρό πλέγμα διαδοχικών ορίων που χώνεψαν πολύ βογκητό και θάνατο, η λέξη Ελλάς κεραυνοβολεί: πόσες και ποιες Ελλάδες κατοικούν εδώ; Η γωνία στη Συγγρού, όπου τον Μάη του ΄36 έγινε η δολοφονία του εργάτη που ενέπνευσε τον *Επιτάφιο* του Ρίτσου, φιλοξενεί σήμερα αναρχικά συνθήματα και επιθεωρείται από τα κομψά μανεκέν παρακείμενου καταστήματος γυναικείας μόδας. Από πάνω ακριβώς, στον πρώτο όροφο του ξενοδοχείου, η ανοιχτή πόρτα χάσκει σαν μαύρη τρύπα, γόνιμη ίσως υπόμνηση απώλειας ή άγνοιας. Κάθε γωνιά της πόλης αναδύεται ξαφνικά ως σημείο αμέτρητων, ασυνάρτητων πράξεων που επικαλύπτονται, αναιρούνται, επικυρώνονται. Κάθε γωνιά αποδεικνύεται ότι μπορεί να οδηγεί από το τέλος

του δρόμου ώς το τέλος του κόσμου: αυτό δεν μαρτυρά ο φόνος στην πύλη του νεκροταφείου της Ευαγγελίστριας, σταυροδρόμι πολλαπλών κατευθύνσεων στην πόλη και ταυτόχρονα ευδιάκριτο κατώφλι δύο κόσμων;

Άλλη φωτογραφία εικονίζει το αδιέξοδο στενό στην πλατεία Άθωνος, όπου μια νεαρή γυναίκα βρέθηκε σφαγμένη ανάμεσα σε άδεια καφάσια και κάδους σκουπιδιών, στην πίσω πλευρά της διασκέδασης, στην πίσω πλευρά της ζωής, στην οποία οι τραβηγμένες τέντες με την τυπωμένη εικόνα από το παλιό σχολικό αλφαβητάρι υπονοούν ένα τραγικό κλείσιμο αυλαίας, μια οριστικά χαμένη αθωότητα. Η πλατεία Ελευθερίας, όπου βασανίστηκαν Θεσσαλονικιοί Εβραίοι στην Κατοχή και ορισμένοι έχασαν τη ζωή τους, σηματοδοτεί την πιο βίαιη δημογραφική αλλαγή και μαζική απώλεια στην πρόσφατη ιστορία της πόλης. Παρ' όλα αυτά, λειτουργεί σήμερα ως πάρκινγκ, σε μια μοναδική ασέβεια διαρκείας. Έτσι, τα χειμωνιάτικα κλαδιά που σχηματίζουν αφηρημένους στροβίλους στον ουρανό αναλαμβάνουν σιωπηλά να κοινωνήσουν το μελαγχολικό φορτίο της πλατείας, στην οποία η πλήρης κενότητα και η πειθαρχία της διαγράμμισης υπαινίσσονται βαριά μυστικά. Στη Νέα Παραλία, δίπλα από το εργοτάξιο του αυθαίρετα επιβλητικού Μακεδονία Πάλας, όπου κάποτε ένα βρέφος ρίχτηκε στη θάλασσα από μια σαλεμένη γυναίκα, το σκαμμένο σκούρο κρηπίδωμα και η θάλασσα που αχνοροδίζει αποπνέουν μια ήρεμη συνενοχή.

Η μακάβρια αυτή περιήγηση δεν συνιστά έργο ενός *flâneur*, του ανέμελου εκείνου πλάνητα που αφήνει τον εαυτό του να εκπλήσσεται διαρκώς από τη φαντασμαγορία της πόλης. Ο Πετρίδης μελετά σχολαστικά τα σημεία των παρελθόντων εγκλημάτων και επιστρέφει αθόρυβα να πάρει τη φωτογραφία τους όταν είναι ακόμη τυλιγμένα στον διάχυτο, μαλακό φωτισμό και τη συμβολική αταραξία της αυγής, ενώ σε κάποιο παράθυρο ή βιτρίνα σκιρτά ενίοτε ένα θερμό φως, σαν τη ζωή που γλιστρά οριστικά εκτός θέας. Παρά τη διακριτική απόσταση των λήψεων, που μαρτυρούν συγχρόνως «απόσταση και εγγύτητα»,[3] η μηχανή μεγάλου φορμά κατατέμνει τη σκηνή με την ακρίβεια νυστεριού μέσα από συνθέσεις συνήθως νευρώδεις, που ρουφούν λαίμαργα τη λεπτομέρεια, ικανοποιώντας τη σύγχρονη συνθήκη υψηλής πληροφοριακότητας στη φωτογραφία που ο Julian Stallabrass περιγράφει με τον όρο *data sublime*.[4] Ενώ όμως πολλές σύγχρονες φωτογραφίες δοξάζουν ανενδοίαστα την υπερβολή που αυτή η συνθήκη περιέχει, ο Πετρίδης αρκείται στο να τη χρησιμοποιεί εργαλειακά. Και ως ανήσυχος και έμπειρος ανιχνευτής των αθέατων ρευμάτων που διαπερνούν τον κοινότοπο ελληνικό δημόσιο χώρο, επιχειρεί να ανασύρει εδώ νέες, φορτισμένες αναγνώσεις του, στις οποίες η μικροϊστορία, η μακροϊστορία και η αγοραία καθημερινότητα συμβιώνουν σκυθρωπά. Αν ο Ταρκόφσκι με το μοντάζ «σμιλεύει το χρόνο», όπως ο γλύπτης αφαιρεί ό,τι περιττεύει για να δώσει ακριβή μορφή στην ύλη,[5] ο Πετρίδης κοσκινίζει προσεκτικά τον παρελθόντα χρόνο μέσα από τον παρόντα, σε φωτογραφίες που αποκτούν μια σχέση σχεδόν σωματική με τον θεατή τους: ζητούν να σκύψει και να σκάψει μέσα τους, τίποτε δεν προσφέρουν άκοπα μέσα από τη φαινομενική τους ουδετερότητα.

Λίγα πράγματα όμως στη φωτογραφία διαθέτουν τόσο πλούσιο παρελθόν και ζωτικό παρόν όσο η φαινομενική αυτή ουδετερότητα, που αναδείχτηκε από τον 19ο αιώνα ακόμη, καθώς συνδύαζε επιστημονική ακρίβεια, προσωπική έκφραση και δυνατότητα άσκησης ελέγχου. Έτσι αναπτύχθηκε η φωτογραφική *άποψη* (view), ένα συχνά περίτεχνο αλλά απρόσωπο ντοκουμέντο, που απεικόνιζε τμήματα του κόσμου και μπορούσε να βρει θέση σε λευκώματα, εκθέσεις αλλά και συρτάρια αρχείων, υφαίνοντας μεθοδικά μια περίπλοκη αναπαράσταση του κόσμου.[6] Την αισθητική αυτή, που αναγνωρίζουμε στις αστικές σκηνές του Charles Marville, υιοθέτησαν αργότερα τα αινιγματικά ερημωμένα παρισινά τοπία του Eugène Atget, τα οποία ο Benjamin θεωρούσε πως εμφάνιζαν την πόλη «άδεια σαν διαμέρισμα που δεν βρήκε ακόμα καινούργιο νοικάρη», παραβάλλοντάς τα ανοιχτά με φωτογραφίες από τόπο εγκλήματος.[7] Αναγνωρίζοντας μεταφορικά ως έγκλημα την αυθάδη επιθετικότητα με την οποία η νεωτερικότητα κινούνταν απέναντι στην ιστορία και την παράδοση, ο Atget αποτύπωνε το πνεύμα μιας πόλης που παρέδιδε τη μεσαιωνική της θωριά για να μεταμορφωθεί σε σύγχρονη μητρόπολη. Ο Walker Evans, αντίστοιχα, συνεπής εξερευνητής μεσοπολεμικά του ορίου ανάμεσα στο ντοκουμέντο και τη φωτογραφική τέχνη, θαύμαζε την «ταυτόχρονη παρουσία νατουραλισμού και ρεαλισμού» στο έργο του Gustave Flaubert, αλλά και τη «φαινομενική απουσία δημιουργού».[8] Την ίδια περίοδο, η Νέα Αντικειμενικότητα, και η σχολή του Ντύσελντορφ ως μετεξέλιξή της λίγες δεκαετίες αργότερα, ενέπλεξαν πιο ενεργά τη φωτογραφία με τον ορθολογισμό της ταξινόμησης και της τυπολογίας, συναιρώντας τη σχολαστική καταγραφή με τις εννοιακές αναζητήσεις. Σε συγγενές μήκος κύματος, η σύγχρονη εκδοχή της ανέκφραστης *deadpan* φωτογραφίας, που ξορκίζει την υποκειμενικότητα και μοιάζει επιδεικτικά άτεχνη χωρίς να είναι, κατέστησε δημοφιλείς απόψεις έρημων τοπίων ή μετωπικών πορτραίτων, με τρόπο διαμετρικά αντίθετο από τον μεταπολεμικό αυθορμητισμό και τη ζωντάνια του στιγμιότυπου, μαρτυρώντας μέσα από το "μη ύφος" της την επιθυμία να βλέπει κανείς αποξενωμένα αλλά περιεκτικά. Εκφράζει έτσι μια παθητική εποχή, στην οποία η δυνατότητα της πληροφορίας ανοίγεται μπροστά μας διάπλατα σε υψηλή ευκρίνεια αλλά και σε απόσταση ασφαλείας, αφήνοντας στον θεατή ελάχιστη δυνατότητα δράσης εκτός από σημειολογικές ασκήσεις ερμηνείας. Κουβαλώντας ευδιάκριτα μέρος αυτών των αποσκευών, το κλινικό αλλά κοφτερό βλέμμα του Πετρίδη επιτρέπει στα πλαστικά στοιχεία των φωτογραφιών του να διαλέγονται με την ποίηση των ωμών δεδομένων. Ο αξεδιάλυτος τρόπος άλλωστε που πλέκονται τα αναπόδραστα στοιχεία του εξωτερικού κόσμου με την έντεχνη διαχείρισή τους δεν υπήρξε ιστορικά η πιο γόνιμη μήτρα της φωτογραφίας; Αν μια τέτοια προσέγγιση διεκδικεί κεντρική θέση στον σύγχρονο καλλιτεχνικό και κοινωνικό προβληματισμό, προσιδιάζει κατά μείζονα λόγο σε σειρές τις

οποίες στοιχειώνει επίσης η απώλεια, όπως αυτό το ιδιόρρυθμο μνημόσυνο γνωστών και αγνώστων. Κι εδώ όμως φανερώνονται διαφοροποιήσεις. Η δολοφονία ενός βασιλιά χαράζει μια πόλη ανεξίτηλα: μνημεία φτιάχνονται, επέτειοι εορτάζονται· ο βίαιος θάνατος μιας νεαρής τοξικομανούς μένει επιδεικτικά αδικαίωτος, όπως η ίδια η ζωή της. Κανείς δεν μπορεί να αποφύγει το αμετάκλητο του θανάτου, η συλλογική μνήμη όμως επιδεικνύει ταξικό χαρακτήρα. Η France Morin, επιμελήτρια της έκθεσης *The Interrupted Life*, που εξέταζε τη σχέση της τέχνης με τη ζωή που διακόπηκε απότομα, σημείωνε πως ο θάνατος, παρότι αγγίζει τις ζωές όλων, είναι τελικά ένα προσωπικό γεγονός, ερωτώντας «αν μπορεί η τέχνη να μας βοηθήσει με την οδυνηρή εμπειρία του θανάτου».[9] Τίποτε προσωπικό δεν υπάρχει βέβαια στον τρόπο με τον οποίο εκτός του "ανεπτυγμένου" κόσμου πλήθη ανθρώπων χάνουν τη ζωή τους καθημερινά εξαιτίας της έλλειψης τροφής, καθαρού νερού, εμβολίων και της πλημμελούς προφύλαξης από μεταδιδόμενα νοσήματα. Κάποιες κοινωνίες έχουν ίσως την πολυτέλεια της απόστασης που απαιτείται για να αναστοχαστούν τον θάνατο ως υπαρξιακό ζήτημα· σε άλλες οι άνθρωποι τον φέρουν κεντημένο στην επιδερμίδα με τη γέννησή τους.

Οι φωτογραφίες του Πετρίδη έχουν τελικά την αυστηρότητα μιας πραγματογνωμοσύνης, πολλών όμως θανάτων μαζί. Ο πρώτος εισάγεται από τον δημοσιογραφικό υποβολέα του Σερέφα, ως καρπός μεθοδικής αρχειακής έρευνας, που ανασύρει από τη σκόνη της ιστορίας και των παλιών εφημερίδων γεγονότα που τάραξαν, λιγότερο ή περισσότερο, τον ορίζοντα της πόλης. Δεύτερος είναι ο αργός θάνατος του αστικού περιβάλλοντος της πόλης. Αυτός αναγνωρίζεται ίσως σε μερικές φωτογραφίες μέσα από μια συνθήκη ταυτόχρονης υπερπλήρωσης του χώρου και έλλειψης συγκροτημένου νοήματος. Ο τρίτος αφορά τη διαπίστευση της φωτογραφίας ως μεταφοράς θανάτου, με την ικανότητά της να κρυσταλλώνει μια στιγμή και να την επιδεικνύει ως εμφανή ασυνέχεια στο διαρκές της ζωής. Παρομοίως, η φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί αθόρυβη πράξη βίας, όπως περιορίζει τον κόσμο με τα άκαμπτα όριά της και παρεμβάλλεται δυναμικά ανάμεσα σε μας και τον κόσμο. Αν αυτό φαντάζει υπερβολή, ας αναλογιστεί κανείς τους στίχους του Bertolt Brecht:

Όλοι λένε τ' ορμητικό ρέμα βίαιο
Μα την κοίτη του ποταμού
που το Κρατάει
Κανείς δεν τη λέει βίαιη.[10]

Η σειρά αυτή υποδεικνύει τελικά τη φωτογραφία ως εξαιρετικά πολύτιμο εργαλείο για διεισδυτικές σαρώσεις του κοινωνικού χώρου που μπορούν να έχουν ως θέμα, ουσιαστικό ή προσχηματικό, οτιδήποτε: ερείπια, νεοκλασικά, δολοφονίες. Φανερώνει πόσο καίρια η ζωτικότητα του γεγονότος διαπερνά την αισθητική. Επιμένει να θυμίζει ότι το τοπίο είναι κάτι που πρέπει κανείς να παρατηρεί αλλά όχι υποχρεωτικά να θαυμάζει, καθώς η ανάγνωσή του εμπλέκει την αισθητική αλλά δεν καθορίζεται αναγκαστικά από αυτήν. Έτσι, απηχεί τη λιτή αλλά ουσιαστική θεώρηση της τέχνης του John Baldessari: «Μ' αρέσει η τέχνη που μοιάζει απλή, αλλά εγείρει ζητήματα και διαθέτει περισσότερα από ένα επίπεδα ανάγνωσης».[11] Συγχρόνως όμως ερωτά πόσο συστηματικά ο χρόνος και η συνεχής ανθρώπινη δραστηριότητα σκουπίζουν τα πάντα, αφήνοντάς μας μετέωρους, με κάποιους ιστορικούς οδοδείκτες και μερικές χούφτες προσωπικές μνήμες. Το παράδοξο των συνεκτικών συνθέσεων του Πετρίδη από τόπους στους οποίους κάποτε εκδηλώθηκε η απόλυτη ρήξη εξηγεί τελικά πόσο υπόγεια και αδέξια το παρόν φέρει συχνά πάνω του το παρελθόν. ■

1. Walter Benjamin, «Συνοπτική Ιστορία της Φωτογραφίας», στο *Δοκίμια για την Τέχνη*, Αθήνα, Κάλβος 1978, σελ. 66.
2. John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, Νέα Υόρκη, The Museum of Modern Art 1966, άνευ αρ. σελ.
3. Τίτλος περιοδεύουσας ομαδικής έκθεσης φωτογραφίας που παρουσιάστηκε στη Θεσσαλονίκη το 1998, στο πλαίσιο του φεστιβάλ *Photosynkyria 1998*, περιλαμβάνοντας έργα καλλιτεχνών της Γερμανικής Σχολής του Ντύσελντορφ όπως, μεταξύ άλλων, των Bernd και Hilla Becher, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Thomas Struth, Petra Wunderlich.
4. Julian Stallabrass, *"What's in a Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography"*, περιοδικό *October*, τευχ. 122, 2007, *σελ. 30-71.*
5. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, Αθήνα, Νεφέλη 1987, σελ. 87.
6. Rosalind Krauss. "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", Νέα Υόρκη, Art Journal Editions, vol. 42, No 4, Χειμώνας 1982, σελ. 314-315.
7. Walter Benjamin, «Συνοπτική Ιστορία της Φωτογραφίας», *ό.π.*, σελ. 60, 66.
8. Leslie Katz: "An Interview with Walker Evans", 1971 στο *Photography in Print*, (επιμ.) Vicki Goldberg, Albuquerque, University of New Mexico Press 1981, σελ. 360.
9. Morin France, πολύπτυχο έκθεσης *The Interrupted Life*, Νέα Υόρκη, The New Museum of Contemporary Art 1991.
10. Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Για τη βία», στο *76 ποιήματα*, Αθήνα, Θεμέλιο 1983, σελ. 44.
11. Από το έντυπο υλικό της αναδρομικής έκθεσης *John Baldessari* που παρουσιάστηκε το 1991 στο Whitney Museum of American Art της Νέας Υόρκης.

Τζα;



Τόπος 25, δοκιμή, 3.12.11

Μετά από την αδιανόητη χειρονομία του Duchamp, το 1917 (readymades), η ομορφιά έπαψε να αποτελεί το μοναδικό κριτήριο αξιολόγησης της αισθητικής. Πλέον, ίση μεταξύ άλλων, η ομορφιά οφείλει να δικαιολογεί την παρουσία της.

Η φωτογραφία κουβαλάει την ομορφιά εκ γενετής, όπως το δάχτυλο το νύχι. Ίσως γιατί δεν έχει από κάτι άλλο να πιαστεί, αποσπασματική, μουγκή κι ανάπηρη όπως είναι. Ίσως πάλι η συντριπτική σαγήνη της αναπαράστασης του πραγματικού —σκηνοθετημένη ή μη, αδιάφορο— να μην έχει κοπάσει από τότε που το ανθρώπινο μάτι πρωτοαντίκρισε τέτοια σκανδαλώδη αληθοφάνεια.

Η φωτογραφία δεν είναι τέχνη, είναι μαγεία, γράφει ο Μπαρτ· ο Μπαρτ που έσκυψε όσο κανείς άλλος να διαβάσει την ακτινογραφία της.

Αυτή η ενδιάθετη τάση της φωτογραφίας να εξωραΐζει οξύνεται στις περιπτώσεις όπου το αίτημα που εγείρει είναι πρωτίστως ηθικό. Πώς να πείσεις για τις αγνές προθέσεις σου με σαθρά πειστήρια;

Στα νιάτα τους, στις δεκαετίες του '50 και του '60, οι Νέοι Τοπιογράφοι υπήρξαν μάρτυρες μιας πρωτοφανούς ταπείνωσης της φύσης από τον τότε ασυγκράτητο μονοπωλιακό καπιταλισμό. Μεγάλωσαν και αυτή την πληγή θέλησαν να θεραπεύσουν. Περίπου μισό αιώνα μετά τον Duchamp, πίστευαν ειλικρινά πως η φόρμα είναι η μοναδική προϋπόθεση της ομορφιάς, και οι δυο μαζί προϋπόθεση της τέχνης. Η ομορφιά όμως είναι σαν τις σειρήνες, αν της παραδοθείς χάθηκες. Όπως τα λυρικά κείμενα των μεγαλοαστών του 19ου αιώνα —που θρηνούσαν την καταπάτηση "παρθένων" εδαφών από τον ανερχόμενο μαζικό τουρισμό— χρησιμοποιήθηκαν ως διαφημιστικές μπροσούρες από τα γραφεία ταξιδίων, έτσι και οι φορμαλιστικές φωτογραφίες των Νέων Τοπιογράφων συνήθως επικυρώνουν αυτό που καταγγέλλουν: είναι εξαιρετικά τεκμήρια προόδου.

Οι Τόποι Βίας στη Θεσσαλονίκη έπεσαν στο τραπέζι με τον Σάκη Σερέφα ένα ζεστό ανοιξιάτικο δειλινό του 2011. Η συζήτηση ξεκίνησε από τη Νέα Υόρκη, πέρασε από το Κάιρο και την Αλεξάνδρεια, για να καταλήξει στη Θεσσαλονίκη. Συμφωνήσαμε να ταιριάξουμε τις αδυναμίες μας, ήτοι εισόδους πολυκατοικιών και πολιτικά εγκλήματα, περίπου δέκα λήψεις. Δώδεκα μήνες αργότερα, οι είσοδοι μάς οδήγησαν σε όλη την πόλη, τα εγκλήματα έγιναν και ερωτικά και ποινικά, οι λήψεις πενήντα τέσσερις.

Η ιδέα είναι εν συντομία η εξής: ο Σάκης, με βάση τις πηγές (ιστορικές μελέτες, απομνημονεύματα, άρθρα εφημερίδων, δικογραφίες), ανθολογεί ή συνθέτει κείμενα για καταγεγραμμένα εγκλήματα στη Θεσσαλονίκη από το 390 μ.Χ. μέχρι το 2011— με το συντριπτικό βάρος να δίνεται φυσικά στον εικοστό αιώνα. Εγώ φωτογραφίζω τους αντίστοιχους τόπους στη σημερινή τους μορφή. Έτσι, τα κείμενα συνθέτουν μια ιδιότυπη αφήγηση της κοινωνικοπολιτικής ιστορίας της πόλης, οι δε φωτογραφίες τεκμηριώνουν τη σύγχρονη ακηδία της.

Περπάτησα μέσα στα κείμενα όπου και όταν το επέτρεπαν τα πραγματολογικά δεδομένα· όταν αυτό δεν γινόταν, κινήθηκα ελεύθερα. Σε κάθε περίπτωση, προσπάθησα να αφουγκραστώ τις σιωπηλές ανταποκρίσεις παρελθόντος και παρόντος. Οι τελικές λήψεις έγιναν με μηχανή μεγάλου φορμά. Προηγουμένως, με μια μικρή ψηφιακή μηχανή δοκίμαζα το φως, τις γωνίες, το θέμα το ίδιο, όταν αυτό δεν ήταν σαφώς καθορισμένο από το κείμενο. Αυτές τις σημειώσεις εργασίας τις έστελνα στον Σάκη προς συζήτηση και κριτική.

Οι καλοί συγγραφείς κουβαλούν μαζί τους πολλά δώρα: μιλούν θαυμάσια ελληνικά, διακρίνουν εύκολα τις μεταφορές στις εικόνες των άλλων, οι δικές τους όμως εικόνες δεν έχουν αναπαραστατική αλλά νοητική μορφή. Οι συγγραφείς φτιάχνουν εικόνες με τις λέξεις και οι λέξεις αφήνουν χώρο στη φαντασία, γιατί, αντίθετα με τις φωτογραφίες, δεν μας δείχνουν την πραγματική αναφορά, μας αφήνουν να τη φανταστούμε. Οι εικόνες-σκέψεις παίρνουν αξία από το νόημα που συνέχουν. Η σημασία προηγείται της αισθητικής.

Μέχρι την ανακάλυψη της τεχνητής προοπτικής το 1435, οι νοερές εικόνες ήταν ο κανόνας και όχι η εξαίρεση στη δυτική παράδοση. Οι Εβραίοι και οι μουσουλμάνοι δεν αναπαριστούν εικονογραφικά το ιερό.

Η μαρτυρία για τον τόπο 25 είναι του ποιητή Μανόλη Αναγνωστάκη. Φυλούσε τσίλιες στη γωνία Αρριανού και Ολύμπου ενόσω σύντροφοί του "καθάριζαν" πολιτικούς αντιπάλους. Εμφύλιος. Με την άνεση που μας χαρίζει η εγγύτητα —το σπίτι μου απέχει μερικά οικοδομικά τετράγωνα απ' αυτή τη γωνία— ανέβαλλα διαρκώς τη φωτογράφηση. Μου αρέσουν τα κοινότοπα θέματα, όχι απαραιτήτως οι κοινότοπες φωτογραφίες. Η αναπάντεχη εμφάνιση του αναρχικού συνθήματος ΕΧΟΥΜΕ ΠΟΛΕΜΟ στην πρόσοψη του γωνιακού κρεοπωλείου έλαμψε σαν αστραπή. Εδώ, η ανταπόκριση του παρόντος δεν ήταν απλά σιωπηλή· ήταν εκκωφαντική.

Το μέιλ της 3.12.2011 είχε μόνο μία φωτογραφία προς συζήτηση, τη βλέπετε. Στο συνοδευτικό σχόλιο μεταξύ άλλων έγραφα: «Μόνο η γωνία λήψης ισχύει. Την τελική λήψη τη φαντάζομαι με: αναμμένο φως στο μαγαζί, κρεμασμένα σφαχτάρια στη βιτρίνα, χρώμα στο αμάξι αριστερά».

Η άμεση απάντηση του Σάκη μ' έστειλε από κει που ήρθα: «Α, θέλεις και φωτισμένα σφαχτάρια, θέλεις και χρωματιστό αυτοκίνητο. Μήπως θέλεις και τον Αναγνωστάκη να σου κάνει τζα από τη γωνία;».

Πάρις Πετρίδης



Γωνία Αρριανού με Ολύμπου

Μαρτυρία του ποιητή Μανόλη Αναγνωστάκη, από εκτέλεση στην περίοδο του Εμφυλίου

Φυλάγαμε τσίλιες οι τρεις μας, γωνία Αρριανού-Ολύμπου. Κρατούσαμε σφιχτά το περίστροφο, με το χέρι στη φαρδιά τσέπη του σακακιού που φούσκωνε, όπως στην τελευταία ταινία του Τζώρτζ Ραφτ. Στις οχτώ ακριβώς ακούστηκε μια ριπή από πολυβόλο και σε λίγο σκόρπιοι πυροβολισμοί. Στις οχτώ και πέντε έφτασε ο Γαλάνης να μας πει να διαλυθούμε. Εγώ κατέβαινα μαζί του μέχρι την Εγνατία. «Απλή δουλειά» είπε. «Μόλις μπήκαμε μέσα στον τεκέ τούς βρήκαμε όλους ξαπλωμένους στην κουρελού, ακίνητους, σα να μην άκουσαν που μπήκαμε. Τους φωνάξαμε να σηκωθούν. Δε σηκωθήκανε, ήτανε βαριά μαστουρωμένοι. Τους ρίξαμε με την ησυχία μας μια και καλή. Δε σάλεψε κανείς τους, ούτε κιχ, οχτώ άτομα. Θ' ανασάνει τώρα η γειτονιά από την αλητεία του Κιορπέ.» «Πάρε το περίστροφο» είπα, «δεν έχω πού να το ακουμπήσω απόψε». Πρόσεξα τη φωνή μου. Την πρόσεξε και ο Γαλάνης. «Σε καταλαβαίνω» είπε. «Δεν έχεις συνηθίσει ακόμα». «Είναι κι αυτό» είπα.

(Μανόλης Αναγνωστάκης, *Το Περιθώριο '68-'69*, Αθήνα, Πλειάς 1981, σ. 33)

Το κυριότερο πρόβλημα που απασχολούσε τον εκτελεστή της ΟΠΛΑ (Οργάνωση Προστασίας Λαϊκού Αγώνα) ήταν το πού να κρύψει το πιστόλι. Επί Κατοχής δεν βάζαμε τα χέρια στις τσέπες του σακακιού ή του παντελονιού. Μάλιστα, σε ορισμένες πόλεις, οι κάτοικοι είχαν υποχρεωθεί να κλείνουν τις τσέπες του σακακιού ή του παλτού με παραμάνες.

(Ηλίας Πετρόπουλος, *Πτώματα, πτώματα, πτώματα*, Αθήνα, Νεφέλη 1988, σ. 43-44)



Επταπύργιο (Γεντί Κουλέ)

«Ώρα 5 και 30. Ο ήλιος έχει ήδη ανέβει πάνω απ' τον Χορτιάτη και χρυσώνει τον ουρανό. Ησυχία απόλυτη βασιλεύει στο καθαρό και φρεσκοασβεστωμένο προαύλιο της φυλακής. Κάτι ομιλίες έρχονται έξαφνα από κάποιο διάδρομο αριστερά στο βάθος:

— Πρέπει να μας αφήσετε να πάμε. Μην ξεχνάτε ότι είναι η τελευταία φορά αυτή...

— Ποιος έχει αντίρρηση... Να πάτε, μωρέ παιδιά...

Περνούν αυτοί οι δυο που "θέλουν να πάνε κάπου". Τους ακολουθεί εκείνος που "δεν έχει αντίρρηση". Ένας δεσμοφύλακας. Η πιο κτυπητή συμπόνια είναι απλωμένη στο πρόσωπό του...

Οι δυο τραβούν στη βρύση. Πλένουν με το ένα χέρι του ο κάθε ένας τους το πρόσωπό του. Το άλλο χέρι είναι άχρηστο, σκλαβωμένο απ' τη βαριά ατσάλινη χειροπέδη. Πλένονται επιμελώς. Μούτρα, αυτιά, δόντια. Ο Α. μάλιστα πλένει και το κεφάλι του. Ψυχραιμία; Αναισθησία; Κεκτημένη συνήθεια; Όπως θέλετε πάρτε το πράμα... Γίνεται τόσο παράξενος ο άνθρωπος όταν καταλαβαίνει ότι σε λίγο θα φύγει απ' τον κόσμο...

[...] Αίφνης ο επικεφαλής αξιωματικός παραγγέλλει "παρουσιάστε!". Το απόσπασμα παρουσιάζει όπλα και ο Βασιλικός Επίτροπος διαβάζει την απόφαση. Η σιγή είναι απόλυτη, νεκρική. Ακόμη κι ο κασμάς των νεκροθαπτών έχει σταματήσει το μακάβριο χτύπημά του. Η ώρα είναι 6η πρωινή. Η ζωή αρχίζει κάτω στην πόλη. Θολός και συγκεχυμένος ακούεται έως εκεί επάνω ο βόμβος της. Τα τραμ κινούνται σαν μυθικά φίδια στις δύο αρτηρίες της. Ένα πανάκι αρμενίζει στο βάθος της θάλασσας χαρωπά, φουσκωμένο απ' το πρωινό αεράκι.

[...] Δύο λοχίαι αποσπώνται από τη γραμμή, τους πλησιάζουν και δίδουν τη χαριστική βολή. Και το απόσπασμα ξεκινά να φύγει. Ένας σπασμός όμως του Θ. δείχνει πως ακόμη ζει. Μια δεύτερη βολή εις το κεφάλι, ένας σπασμός ακόμη, και ο νέος είναι πια νεκρός...».

(Σπαράγματα από ρεπορτάζ της εφημερίδας *Μακεδονία*, στην περίοδο 1946-1947. Αναδημοσιεύονται από: Σάκης Σερέφας, *Πτώματα και φαντάσματα στη Θεσσαλονίκη του Εμφυλίου*, Αθήνα, Κέδρος 1998.)

ΕΔΩ φυλακίστηκαν χιλιάδες άνθρωποι στη διάρκεια του εικοστού αιώνα. Πολλοί τουφεκίστηκαν στον «συνήθη τόπο εκτελέσεων» που υπήρχε στα ανατολικά του, ιδιαίτερα κατά τα εμφυλιακά και μετεμφυλιακά χρόνια.



Συγγρού 22,
ξενοδοχείο «Νέα Μητρόπολις»

ΕΔΩ έπεσε νεκρός από σφαίρες χωροφυλάκων ο καπνεργάτης Τάσος Τούσης, ένα από τα πολλά θύματα κατά τη διαδήλωση της γενικής απεργίας των εργατών, στις 9.5.1936

«Το πρωί ήπιαμε τον καφέ μαζί με τον γιο μου τον Τάσο. Τον ρώτησα αν θέλει να του τηγανίσω κανένα αυγό με τυρί. Δεν ήθελε. Μου άφησε πενήντα δραχμές να πάρω χαλβά και καφέ. Με χάιδεψε στην πλάτη και με αποχαιρέτισε όπως το συνήθιζε λέγοντας "γεια σου, μάνα λεβέντισσα". Από μια γλάστρα στον δρόμο έκοψε ένα κλωναράκι από ένα κόκκινο γεράνι. Από το παράθυρο τον καμάρωνα. Πριν πάρει τη στροφή, σήκωσε το χέρι με το οποίο κρατούσε το λουλούδι, το κούνησε και χάθηκε από τα μάτια μου.

Έξω στον δρόμο ο κόσμος πηγαινοερχόταν ανήσυχος. Όλοι μιλούσαν πως κάτι κακό θα γίνει γιατί ήταν απεργία και κανένας δεν είχε πάει στη δουλειά του και τα καταστήματα ήταν όλα κλειστά και πως οι εργάτες και πολλοί άλλοι θα πήγαιναν στον δρόμο και θα έκαμναν διαδήλωση, γιατί ζητούσαν αύξηση στο μεροκάματο και να δουλεύουν οκτώ μόνον ώρες την ημέρα και όχι όσες ώρες ήθελαν τα αφεντικά και πολλά άλλα που εγώ δεν τα καταλάβαινα.

Βγήκα στον δρόμο και ξεκίνησα να πάω στο εργοστάσιο της ΜΕΖΑΠ στον Βαρδάρη, όπου δουλεύαν οι θυγατέρες μου, για να τις πάρω. Κοντά στο Διοικητήριο με σταμάτησαν τρεις συνάδελφοι του Τάσου.

— Τι θέλεις, κυρία Κατίνα, εδώ;

— Να, τα κορίτσια δουλεύουν και βγήκα να δω τι γίνεται και να πάω να τα πάρω.

Με κοίταξαν με μάτια γεμάτα απορία και μου είπαν:

— Πας για τα κορίτσια; Και εκείνον εκεί που είναι σκοτωμένος πάνω στην πόρτα δεν τον είδες; Δεν γνώρισες ποιος είναι;

— Ποιος είναι; ρώτησα.

— Είναι το παιδί σου, ο Τάσος.»

(Αφήγηση της Κατίνας Τούση, μητέρας του θύματος, στην κόρη της Μαρίκα. Περιλαμβάνεται στο: Μαρίκα Μπόχαλη-Τούση, *Τάσος Τούσης: Ο θάνατος ενός ήρωα για τα δικαιώματα των εργαζομένων*, Θεσσαλονίκη 1983.)



Πλατεία Άθωνος

ΕΔΩ δολοφονήθηκε η 27χρονη Χ.Χ. την 1.1.2011

«Το πτώμα της άτυχης 27χρονης Γεωργιανής εντοπίστηκε από διερχόμενους στις 11 το πρωί της Κυριακής σε στενό δρομάκι που οδηγεί σε αδιέξοδο, στον πεζόδρομο της πλατείας Άθωνος. Σύμφωνα με τον ιατροδικαστή, "Το τραύμα ξεκινούσε από το πιγούνι του θύματος και κατέληγε κάτω από το αριστερό αυτί της. Προκλήθηκε σίγουρα με σπασμένο μπουκάλι. Μάλιστα, το τραύμα σε κάποια σημεία ήταν τόσο βαθύ, που προκάλεσε θραύση στον 5ο και 6ο αυχενικό σπόνδυλο του θύματος". Το άψυχο σώμα της κοπέλας βρέθηκε ανάμεσα στους κάδους απορριμμάτων, ενώ το παντελόνι και τα εσώρουχά της ήταν κατεβασμένα. Αρχικά οι αστυνομικοί οδηγήθηκαν στην υπόθεση πως μπορεί τα αίτια του εγκλήματος να είναι σεξουαλικά. Η εκδοχή αυτή απορρίφθηκε μετά την αναγνώριση της ταυτότητας του θύματος αλλά και την ιατροδικαστική εξέταση, καθώς δεν βρέθηκαν ίχνη σεξουαλικής κακοποίησης. Οι αστυνομικοί αναζητούν τους δράστες στον χώρο των τοξικομανών και θεωρούν πως τα κίνητρα του δολοφόνου σχετίζονται με τη διακίνηση ναρκωτικών. Το θύμα είχε συλληφθεί πολλές φορές για χρήση και εμπορία ναρκωτικών ουσιών και σύχναζε στην περιοχή όπου βρέθηκε το πτώμα της, ενώ στα ρούχα της βρέθηκε ποσότητα ναρκωτικών.

Φως στην υπόθεση αναμένεται να ρίξει το οπτικό υλικό από την κάμερα κλειστού κυκλώματος γειτονικού καταστήματος, η οποία βρισκόταν ακριβώς πάνω από το σημείο της δολοφονίας.».

(εφημ. *Αγγελιοφόρος*, 4.1.2011)



Πλατεία Ελευθερίας

ΕΔΩ, οι Γερμανοί συγκέντρωσαν όλους τους άρρενες Εβραίους της πόλης, πλικίας 18 έως 45 χρονών, με το πρόσχημα της καταγραφής, και τους υπέβαλαν σε εξευτελιστικές σωματικές δοκιμασίες, στις 11.7.1942. Όπως έγραψε η φιλοναζιστική εφημερίδα της πόλης Νέα Ευρώπη: *«Πολλοί Εβραίοι έχασαν τις αισθήσεις τους και αρκετά εβραϊκά όντα έμειναν στον τόπο».*

«Η μέρα πέρασε με εξευτελισμούς, βρισιές και καμουτσικιές. Ο αδελφός μου κι εγώ γλιτώσαμε τα χτυπήματα. Ορισμένοι διαλέχτηκαν για να κάνουν γυμναστικές ασκήσεις, να πηδούν σαν βαρελάκια ή να γονατίζουν μέχρι την πλήρη εξάντληση. Όταν λιποθυμούσαν, οι Γερμανοί τους έριχναν μεγάλους κουβάδες με νερό και η άσκηση ξανάρχιζε. Οι Έλληνες παρακολουθούσαν αυτό το θέαμα με ραγισμένη καρδιά. Μας άφησαν ελεύθερους μόνο χάρη στην παρέμβαση του αντιπροσώπου του βελγικού Ερυθρού Σταυρού.»

(Μαρτυρία του Ιακ. Στρούμσα από το βιβλίο του: *Διάλεξα τη ζωή. Από τη Θεσσαλονίκη στο Άουσβιτς*, Θεσσαλονίκη, έκδοση Ίδρυμα ΕΤΣ ΑΧΑΪΜ και Παρατηρητής 1997.)

«Αυτό που με συγκλόνισε ήταν ότι Γερμανίδες αξιωματούχοι ή πόρνες των αξιωματικών, από τα μπαλκόνια του ξενοδοχείου Ριτζ, που το είχαν επιτάξει, έβλεπαν το τραγικό θέαμα αυτών των δυστυχισμένων και έσκαγαν στα γέλια.»

(Μαρτυρία της Νίνας Μπενρουμπή από το βιβλίο της: *Μια ζωή γλυκιά... και πικρή*, Αθήνα, Σύγχρονοι Ορίζοντες 2004.)



Εγνατία 62

ΕΔΩ τραυματίστηκε θανάσιμα και ξεψύχησε ένας 18χρονος Σέρβος μαθητής από πυροβολισμό αστυνομικού, σε επιχείρηση σύλληψης πορτοφολά, στις 23.10.1998

«Χτες, στις 2 παρά 19 μετά το μεσημέρι, μπροστά σε κατάστημα στην οδό Εγνατίας 62, ο ανθυπαστυνόμος Κ.Β. με τρεις άνδρες της ομάδας "Ζ" έσπευσαν να συλλάβουν πορτοφολά. Είχε προηγηθεί τηλεφώνημα στην αστυνομία του θύματος, Ευθυμίας Τ., η οποία υπέδειξε στους αστυνομικούς μια παρέα από νεαρούς Σέρβους. Μεταξύ τους αναγνώρισε τον δράστη. Οι αστυνομικοί κινήθηκαν προς τους νεαρούς για να τους συλλάβουν, ενώ ο ανθυπαστυνόμος κρατούσε απασφαλισμένο το υπηρεσιακό του περίστροφο. Κατά τη σύλληψη το κατέβασε και, προς το παρόν άγνωστο πώς, πυροβόλησε τον 18χρονο Σέρβο μαθητή Μ.Β. ο οποίος έπεσε αμέσως νεκρός. Μεταξύ των συμμαθητών του οι αστυνομικοί συνέλαβαν τον 18χρονο μαθητή Σ.Μ., ο οποίος αναγνωρίστηκε ως ο πορτοφολάς.

Η εισαγγελέας απήγγειλε στον ανθυπαστυνόμο την κατηγορία της ανθρωποκτονίας από πρόθεση σε βαθμό κακουργήματος.

Οι Σέρβοι μαθητές φοιτούσαν στο Τεχνικό Λύκειο Βελιγραδίου και βρίσκονταν στη Θεσσαλονίκη σε εκπαιδευτική εκδρομή.

Λίγα λουλούδια και μερικά κεριά, που έχουν απομείνει στο σημείο όπου δολοφονήθηκε ο 18χρονος Σέρβος, θυμίζουν ακόμα την προχθεσινή τραγωδία. Χθες το μεσημέρι μια ομάδα αναρχικών συγκεντρώθηκε εκεί και με σύνθημα "Ένα πορτοφόλι ίσον μια ζωή" διαδήλωσαν στους κεντρικούς δρόμους της πόλης, υπό τη συνοδεία ισχυρής αστυνομικής δύναμης.»

(εφημ. *Αγγελιοφόρος*, 24 και 25. 10. 1998)



Κρηπίδωμα νέας παραλίας, στο ύψος του «Μακεδονία Πάλας».

ΕΔΩ έριξε στη θάλασσα το μονοετές παιδί της η παιδοκτόνος Ο.Ζ., στις 12.4.1963.

«Η δράστις, ονόματι Όλγα Ζ., ετών 38, έγγαμος εν διαστάσει, ωδηγήθη υπό των αρχών εις το κρηπίδωμα της νέας παραλίας παρά το εργοτάξιον του υπό ανέγερσιν τουριστικού ξενοδοχείου, εις τον προβλήτα προσδέσεως αρματαγωγών σκαφών του βασιλικού ναυτικού.

Απαντώσα εις διαφόρους ερωτήσεις των εκπροσώπων των αρχών, η βρεφοκτόνος είπεν ότι έρριψε το βρέφος εις την θάλασσαν περί την 6ην μ.μ. Εν συνεχεία κατηυθύνθη εις το πρακτορείον λεωφορείων Δράμας και ανεχώρησεν διά το χωρίον της Κύργια. Εις τους οικείους της ουδέν ανέφερεν περί του εγκλήματός της, ως δε ισχυρίσθη, ούτοι ηγνόουν ακόμη και την γέννησιν του τραγικού θύματος.

Εδήλωσε εις τους δημοσιογράφους: "Ο άντρας μου δούλευε στη Στουτγάρδη κι εγώ στη Ζήμενς του Μονάχου. Ο Στάθης έμπλεξε με μία Γερμανίδα. Πήρα το τραίνο και την Μεγάλην Παρασκευήν έφθασα εις την Θεσσαλονίκην. Το επήγα εις τον "Άγιον Στυλιανόν" αλλά δεν το δέχθηκαν, γιατί ήταν μεγάλο. Με θολό το μυαλό, κατέβηκα στην παραλία. Εκεί είδα τις άλλες μάνες με τα παιδιά τους και τους άντρες τους και μ' έπιασε πραγματική λύσσα από την ζήλεια. Έφθασα στον Λευκό Πύργο και κάθισα σ' ένα παγκάκι. Το παιδί ήταν ένα βάρος που δεν μπορούσα να το υποφέρω πια. Άφησα το παγκάκι και πήγα και κάθισα στα σκαλάκια, στην παραλία. Είχα πάρει πια την απόφασή μου. Θα έριχνα το παιδί στην θάλασσα. Επειδή έκλαιγε όμως, σκέφτηκα πως έπρεπε να το κοιμίσω για να μη με προδώσει με τις φωνές του. Άρχισα να το νανουρίζω. Όταν έκλεισε τα μάτια του, το σήκωσα στα χέρια μου και το έριξα στο νερό. Ακόμα θυμάμαι την στιγμήν που το ρούφηξαν τα κύματα. [...] Έχω άδεια μέχρι τας 15 Μαΐου. Λέτε να τελειώσουν μέχρι τότε οι ανακρίσεις; Πρέπει να ξαναπάω στη δουλειά μου στη Γερμανία."

Υπάρχουν ισχυρές υποψίες ότι το βρέφος δεν το απέκτησε με τον σύζυγόν της.»

(Εφημ. *Μακεδονία*, 16-17.4.1963)



Τετάρτη, 4 Ιουλίου 2012. Ο Σόλων Κούνιο (γεν. 1957) στο κατάστημα της Κομνηνών 24.

Φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

του **ΑΡΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ**
Αρχιτέκτονα

Ιχνηλατώντας τις μνήμες ενός αιώνα Ανθρώπινες ιστορίες*

Σόλων Κούνιο
Οι βαθιές ρίζες δεν ξεριζώνονται ποτέ



Σαλβατώρ Κούνιο, 1953



Μεσοπόλεμος (1930-31), οικογένεια Σαλβατώρ Κούνιο. Σαλβατώρ, Χάιντς, Χέλλα, Έρικα, στο σπίτι τους, Κορομηλά 3.

Είναι σε σημαντικό βαθμό αυθαίρετη η επιλογή των τεσσάρων προσώπων που συνθέτουν το μίνι πληθυσμιακό μωσαϊκό της Θεσσαλονίκης για τα εκατό χρόνια ελληνικής διαδρομής στην υπερδισχιλιετή ιστορία της. Η σύνθεση της κοινωνικής της διαστρωμάτωσης ανά τους αιώνες, όπως βέβαια και στα περισσότερα μέρη του κόσμου, παρουσίασε θεαματικές διακυμάνσεις· θα περίμενε ίσως κανείς πως η τελευταία της —και από το 1912 σταθερή— ενσωμάτωση στο ελληνικό κράτος θα είχε ως επίπτωση και μια σχετική επιβράδυνση στις διακυμάνσεις της πληθυσμιακής σύνθεσης. Του αντίθετου ακριβώς φαινομένου, που παρατηρήθηκε για ποικίλους και πολυάριθμους λόγους, δεν θα επιχειρηθεί εδώ η ερμηνεία, καθόσον μάλιστα θα μπαίναμε και σε χωράφια πολυδιατυπωμένων προσεγγίσεων.

Ας θυμηθούμε μόνον επιγραμματικά τρεις, κεφαλαιώδους σημασίας, φάσεις που επέδρασαν δραματικά στο πληθυσμιακό τοπίο, διαμορφώνοντάς το με τη σημερινή του εικόνα. Η αποχώρηση του μουσουλμανικού στοιχείου ακολουθείται από την εγκατάσταση πολυαριθμότερων ακόμη Μικρασιατών προσφύγων, αλλάζοντας δραστικά τους συσχετισμούς, κυρίως μάλιστα για τη μεγάλη ομάδα των Εβραίων της πόλης, που μόλις πριν από δύο δεκαετίες αποτελούσαν την πρώτη σε αριθμό κοινωνική οντότητα. Προτού καν δρομολογηθεί μια νέα ισορροπία, τριάντα μόλις χρόνια αφότου η Θεσσαλονίκη πέρασε σε ελληνικά χέρια, μια δεύτερη μεγάλη ανατροπή με τα δραματικότερα χαρακτηριστικά στην ιστορία της ανθρωπότητας, αυτά της γενοκτονίας των Εβραίων, στερεί βίαια την πόλη από ένα σημαντικότατο μέρος του πληθυσμού της, και μάλιστα από εκείνο που ίσως είχε και τις παλαιότερες ρίζες σ' αυτήν. Η τρίτη παράμετρος συνδυάζει αφενός την αστυφιλία των μεταπολεμικών δεκαετιών, αφετέρου την αντιστροφή της Θεσσαλονίκης από τόπο εξαγωγής σε τόπο εισαγωγής μεταναστών κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες.

Είναι προφανές πως, ακούγοντας τον σφυγμό της πόλης, ο χτύπος της καρδιάς του πρόσφυγα είναι καθοριστικός για το σύνολο της πρόσφατης ιστορίας της. Το ακούσαμε μέσα από τις αφηγήσεις της εκατονταετούς Κίτσας Αθυρίδου και του τριών τετάρτων του αιώνα εφήβου Ντίνου Παπασπύρου, μαρτυρίες και οι δύο για τον πρώτο μισό αιώνα της νεοελληνικής Θεσσαλονίκης.

Πενήντα χρόνια όμως αργότερα, η Θεσσαλονίκη βρίσκεται στην ανοικοδόμηση —με την κυριολεκτική και τη μεταφορική σημασία της λέξης— και, πέρα από τα τραύματα της Κατοχής, ως πόλη, κουβαλάει και το ακόμη βαθύτερο τραύμα της απώλειας σύσσωμου

* Υπό το φως μιας δειγματοληπτικής –και αρκούντως υποκειμενικής– σάρωσης και για τα τέσσερα τεύχη του επετειακού 2012, ο Άρις Γεωργίου ανιχνεύει τις παιδικές και εφηβικές μνήμες ισάριθμων Θεσσαλονικέων, που ο καθένας τους γεννήθηκε στην αρχή εκάστης εικοσιπενταετίας της εκατονταετίας 1912-2012.



Η γιαγιά Χέλλα στο πόστο της μπροστά από την πρώτη ταμειακή του καταστήματος, που σήμερα εκτίθεται στο μουσείο του «Πολυχώρου Εικόνας Κούνιο» (1956-57)



Λογοκριμένη επιστολή της Χέλλα από το στρατόπεδο Μπιρκενάου. Φυλάσσεται στο Εβραϊκό Μουσείο.

Hella Kounio
Στρατόπεδο εργασίας Μπιρκενάου, Block 9A 27.1.44

Αγαπητή μου κυρία Κατίνα,
Θερμά ευχαριστώ για τα καλά πακέτα. Ο καλός Θεός να σας το ανταποδώσει. Εμείς οι τέσσερις είμαστε καλά, και το ίδιο ευχόμαστε για σας. Μαζί μας εδώ είναι η θεία Φρίκη και η κόρη της Τρομάρα. Σας επιθυμούμε τόσο πολύ. Τι κάνει η Λότε; Να μείνει με την Τέζα εκεί είναι καλά. Γράψτε κατευθείαν και τα πακέτα επίσης κατευθείαν. Ελπίζουμε ότι θα ξαναντααμώσουμε.
Πολλά φιλιά, η Hella σας, Έρικα και οικογένεια

Σημείωση: η Τέζα που αναφέρει η Hella Kounio στο γράμμα είναι η μητέρα της, που είχε πεθάνει στη Θεσσαλονίκη. Η Λότε ήταν η εξαδέλφη της Hella...

του εβραϊκού της πληθυσμού. Οι ελάχιστοι που επέστρεψαν και, από αυτούς όσοι επέλεξαν να επανεγκατασταθούν εδώ, δεν ανήκουν πλέον στη δική τους διακριτή κοινωνική ομάδα αλλά διαχέονται, εν συγχύσει οι ίδιοι, μέσα σε ένα ευρύτερο, επίσης εν συγχύσει, κοινωνικό περιβάλλον. Είναι πλέον τοποτηρητές μιας μνήμης που λίγο έλειψε να εξαφανιστεί και η ίδια. Είναι θεμελιακά συστατικά μιας κοινωνίας στης οποίας τη δομή έχουν συμβάλει περισσότερο από όσο την εκπροσωπούν. Και, μέσα στην κατάπληξη, στην απορία, στον φόβο και στην αμηχανία, είναι εξαναγκασμένοι σε προσαρμογή και σε συνέχεια. Αποτέλεσμα της συνέχειας είναι οι γενιές τους οι μεταπολεμικές. Αυτές που δεν «έζησαν τον θάνατο» αλλά βίωσαν τον τρόμο μέσα από τα βιώματα των γεννητόρων τους.

Ο Σόλων Κούνιο γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1957. Ο πατέρας του Χάιντς έγραψε το γνωστό βιβλίο Έζησα το θάνατο, έχει τιμηθεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό για το μοναδικό του έργο συλλογής και ηλεκτρονικής καταγραφής των αναλυτικών στοιχείων 37.764 από τους 48.000 Εβραίους Θεσσαλονικείς που εκτοπίστηκαν και εξοντώθηκαν στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης, και βεβαίως είναι ταυτισμένος με τα «Φωτογραφικά Κούνιο», ατέλειωτα χρόνια επί της οδού Βενιζέλου. Με την ίδια παράδοση είναι ταυτισμένος και ο Σόλων.

Είμαστε τέσσερα αδέλφια. Ο Τόρης, που έχει το όνομα του παππού Σαλβατώρ, είναι δύο χρόνια μεγαλύτερος, μετά από μένα είναι η Χέλα (τώρα Χέλα Ματαλών) με το όνομα της γιαγιάς και, δέκα χρόνια μικρότερη, ακολουθεί η Ρεγγίνα. Με την εταιρεία ασχολούμαστε και ο Τόρης και εγώ· μετά τον ιδρυτή της Σαλβατώρ και τον πατέρα μου Χάιντς, εμείς είμαστε η τρίτη γενιά. Τα παιδιά μας είναι κιόλας η τέταρτη, αυτά μάλιστα έδωσαν το προσωπικό τους στίγμα στον δικό τους «Πολυχώρο Εικόνας Κούνιο», μεταλλάσσοντας τη φιλοσοφία προσέγγισης με έναν εναλλακτικό προσανατολισμό, που συνδυάζει την εμπορική λειτουργία με την εκπαίδευση αλλά και την εικαστική προβολή των φωτογραφικών έργων. Πιστεύω ότι αποτελεί μια σωστή αλλαγή πορείας, καθώς δίνεται πλέον ίση βαρύτητα στο προϊόν, στην τεχνική και τελικά στην ίδια την τέχνη που παράγεται, σε μία εναλλακτική Θεσσαλονίκη που ανθίζει. Η Ρεγγίνα έχει αναλάβει την αθηναϊκή φωτογραφική παρουσία των Κούνιο, με το κατάστημά της στο κέντρο, στην οδό Αμερικής.

Είναι αλήθεια ότι θέλω να ακούσω τον δικό σου σφυγμό, ως Θεσσαλονικιού της μεταπολεμικής παιδικής και εφηβικής ηλικίας, αλλά μου είναι δύσκολο να μην σε ενθαρρύνω να αναδιφήσεις ρίζες και ιστορίες της οικογένειας, ειδικότερα βέβαια λόγω του βιώματος της δικής σου γενιάς, που κατάγεται άμεσα από πρώην εκτοπισμένους γονείς από την ίδια πόλη. Τα πράγματα θα ήταν πολύ διαφορετικά αν, φερ' ειπείν, συνομιλούσα για καταγωγή και ολοκαύτωμα με τον εκ Παρισίων Γαλλο-εβραίο φίλο μου Pierre Boccara, που γεννήθηκε στην Τύνιδα από γονείς μέτοικους εκ Λιβόρνου. Η δική σου —και της γενιάς σου— σχέση πόλης-ιστορίας είναι απολύτως ιδιάζουσα και σημαίνουσα για εμάς, ως Θεσσαλονικείς.

Σαλβατώρ λοιπόν ο παππούς, όνομα ισπανικό, λατινογενές, περιέργως μάλιστα για Εβραίο συνυφασμένο με τον Ιησού ως σωτήρα, και σεφαραδική η καταγωγή της οικογένειας...

Όχι εξ ολοκλήρου σεφαραδική. Η γιαγιά, η Ελένη Κούνιο, ήταν η Χέλλα Λέβι και ήταν Εσκενάζυ από τη γερμανόφωνη Τσεχοσλοβακία, γεννημένη στο Κάρλσμπαντ, ή Κάρλοβι Βάρι. Ο πατέρας της, Ερνέστος Λέβη, μηχανικός, ήταν αυτός που είχε κατασκευάσει τη σιδηροδρομική γραμμή Αυστρίας-Θεσσαλονίκης, καθώς επίσης και αρκετά κτίρια στην πόλη, μεταξύ των οποίων το γνωστό μέγαρο Στάιν. Κάποια στιγμή λοιπόν η γιαγιά, που γεννήθηκε το 1906 και πέθανε το 2004, γνωρίστηκε με τον Σαλβατώρ από τη Θεσσαλονίκη, κατά τη διάρκεια των σπουδών της σε ιατρική σχολή πανεπιστημίου στη Γερμανία, όπου συνέπεσε να ταξιδέψει ο παππούς, επισκεπτόμενος τότε μία έκθεση φωτογραφικών. Αργότερα, όταν ο Λέβη ερχόταν εδώ για τις δουλειές του, την έφερε μαζί του και αναπτύχθηκε το ειδύλλιο. Ανέστειλε λοιπόν οριστικά τις σπουδές της για χάρη της επικείμενης οικογένειας, της οποίας εμείς είμαστε γόνοι.

Θυμάμαι τη γιαγιά σου στο μαγαζί, στο ταμείο, με τις μακριές ψαρές της κοτσί-





Τετράδιο Σάλκο. Μ' αυτά μεγαλώσαμε.

(1929). Η οικογένεια του Σολομών Κοέν (πατέρα της μητέρας μου): Διακρίνονται στο κέντρο οι γονείς της μητέρας μου Σολομών και Ρεγγίνα Κοέν, αριστερά και δεξιά οι δύο από τις τρεις αδελφές του Σολομών με τους συζύγους τους (Εστερίνα & Αβράμ Γιουδά καί Όρο & Σαμουέλ Αμπραβανέλ), μπροστά τους ο Ιακώβ, πατέρας του Σολομών, αριστερά η σύζυγός του Ραχέλ και δεξιά η μητέρα της Ρεγγίνα, η Λούνα. Το κοριτσάκι είναι η Λίζα, κόρη της Όρο. Λείπει η τρίτη αδελφή, Σάρα Πίνχας. Ο Ιακώβ και οι οικογένειες των αδελφών σκοτώθηκαν στα στρατόπεδα. Η οικογένεια Σολομών και Ρεγγίνας Κοέν διέφυγε, κρύφτηκε στην Αθήνα και σώθηκε.

δες-"κεφτεδάκια".

Όλοι οι παλιοί Θεσσαλονικείς θυμούνται τη γιαγιά με το νούμερο στον βραχίονα, αυτή τη δυναμική κυρία με τα μαλλιά μαζεμένα "κεφτέδες", πάντα καθισμένη στο ταμείο του «Κούνιο», τη μοντέρνα Ευρωπαία φεμινίστρια που περπατούσε χιλιόμετρα στην παραλία φορώντας τα άνετα μποτάκια της, για να κατέβει στο μαγαζί. Ήρθε από την κοσμική λουτρόπολη του Karlsbad στη Θεσσαλονίκη, «σ' ένα ψαροχώρι» ενδεχομένως στα δικά της μάτια, για να ακολουθήσει τον μέλλοντα σύζυγό της· πρέπει να ήταν γύρω στο '24.

Η σεφαραδική πλευρά της οικογένειας ήταν εδώ από την πρώτη κιόλας φουρνιά της εγκατάστασης, τον 15ο αιώνα, από την πλευρά της μητέρας μου οι οικογένειες Κοέν και Καράσσο και του πατέρα μου οι Cougno, που στα ελληνικά έγινε Κούνιο. Στην Κατοχή, η άμεση οικογένεια υπέστη πάρα πολλές απώλειες, έχασε στα στρατόπεδα συνολικά 45 άτομα (23 από την πλευρά των Κούνιο και άλλα 22 από την πλευρά της μητέρας μου), αλλά έχουμε και ένα παράδοξο. Είναι ίσως η μοναδική οικογένεια της οποίας επέστρεψαν από τα στρατόπεδα ακέραιοι ο πατέρας, η μητέρα, ο γιος και η κόρη, δηλαδή όλοι οι συγγενείς πρώτου βαθμού. Ο γιος ήταν ο πατέρας μου κι η κόρη η αδελφή του Έρικα (μετέπειτα Αμαρίλιο), που μάλιστα έχει συγγράψει και ένα ωραιότατο βιβλίο, το *50 χρόνια μετά... Αναμνήσεις μιας Θεσσαλονικιώτισσας Εβραίας*, όπου περιγράφει με γλαφυρότητα την εξέλιξη της ζωής από την παλιά Θεσσαλονίκη στη μεταπολεμική, περνώντας φυσικά με την προσωπική της μαρτυρία και κατάθεση ψυχής από τη φρίκη των στρατοπέδων. Παντρεύτηκε τον Ροδόλφο Αμαρίλιο και έχει γιο τον Ρίκυ, που είναι ο δικός σου συμμαθητής, και κόρη την Τερέζα. Αυτή ήταν η πλευρά του πατέρα μου. Ο Χάιντς παντρεύτηκε τη Ρασέλ, πάλι Θεσσαλονικιά Εβραία, από την οικογένεια Κοέν. Πατέρας της ο Σολομών Κοέν — ίσως θα θυμάσαι τα τετράδια «Σάλκο», της φίρμας που προέρχεται από τις πρώτες συλλαβές του ονόματος Salomon Koen.

Το όνομα Κούνιο είναι εμβληματικό για τη Θεσσαλονίκη στον χώρο της φωτογραφίας. Περισσότερο ακόμη ίσως και από εκείνο της οικογένειας Νικολέρη, με τον παππού Θεόδωρο, παλιό φωτογράφο, και στη συνέχεια τους τέσσερις γιους του, όλους με δικό τους φωτογραφείο ο καθένας. Το κατάστημα Κούνιο όμως είναι παλαιότερο νομίζω, σημείο αναφοράς στην οδό Βενιζέλου, μεγάλο και εντυπωσιακό, σε τρία επίπεδα, μερικές φορές ενέπνεε και δέος, συνδυασμένο βέβαια και με το γεγονός πως εκείνες τις δεκαετίες, τις προ Ευρωπαϊκής Ένωσης, τα φωτογραφικά είδη ήταν —ως εισαγόμενα και αγρίως δασμολογημένα— πανάκριβα έως πολύτιμα ή και απαγορευτικά. Ο Κούνιο μάλιστα ήταν για τη φωτογραφία ό,τι περίπου ήταν ο Μόλχο για το βιβλίο.

Δεν θυμάμαι ποιες ήταν οι ασχολίες της οικογένειας πριν από τη "φωτογραφική" της εποχή, ήταν πάντως σε άλλον τομέα, θαρρώ στην κατεργασία δερμάτων. Αλλά γνωρίζω πως όταν εδώ στη Θεσσαλονίκη ήταν τα στρατεύματα της Entente, ειδικότερα οι Γάλλοι, και εμφανίστηκε η ανάγκη διάθεσης φωτογραφικών υλικών, για φωτοευαίσθητες πλάκες κυρίως, ο παππούς Σαλβατώρ άνοιξε το πρώτο φωτογραφικό κατάστημα στην Ελλάδα. Στη αρχή, το 1917, ήταν στην οδό Κομνηνών, ακριβώς κάτω από την Τσιμισκή, σύντομα όμως μεταφέρθηκε στην οδό Βασιλέως Κωνσταντίνου, μετέπειτα Βενιζέλου, που τότε ήταν ακόμη κλειστή τούρκικη αγορά και η κύρια εμπορική οδός της Θεσσαλονίκης. Διανοίχθηκε αργότερα, μετά την πυρκαγιά του 1917 και τη μερική εφαρμογή των πολεοδομικών σχεδίων του Hebrard. Έτσι, το κατάστημα βρέθηκε στο ανοικοδομημένο πλέον κτίριο όπου παρέμεινε μέχρι προ έτους, οπότε η τέταρτη γενιά υλοποίησε τα σχέδιά της για τη νέα εποχή, αυτήν του «Πολυχώρου Εικόνας Κούνιο», εδώ στην Κομνηνών. Στην αρχή ήταν μόνος, χωρίς ανταγωνισμό, αργότερα όμως, όταν άνοιξαν κι άλλα φωτογραφεία, εκείνος έγινε η πηγή των υλικών και του εξοπλισμού των δικών τους καταστημάτων. Είχε ξεκινήσει και με σκοτεινό θάλαμο, εμφανίσεις και φωτογραφήσεις, αλλά στράφηκε περισσότερο προς τον εμπορικό τομέα (χαρτιά, φιλμ, χημικά, μεγεθυντές, μηχανές), στον οποίο και παρέμεινε ως μεγάλος εισαγωγέας και αντιπρόσωπος.

Περίπου το '33-'34, στον μεσοπόλεμο δηλαδή, έκανε μια μεγάλη συνεργασία με την Kodak. Αγόρασε μια μεγάλη ποσότητα, 25.000 μηχανές Brownie, οι οποίες μάλιστα έφεραν από την κατασκευή τους τα δια-



Εξώφυλλο της β' έκδοσης (1981) του βιβλίου του Χάιντς Κούνιο



Ο ίδιος ο συγγραφέας του βιβλίου, κατά την απελευθέρωσή του (1945), σε πρώτο πλάνο. Βρισκόταν πλέον στα τελευταία στάδια εξάντλησης. Καθυστέρηση και ολίγων ημερών δεν θα τον εύρισκε πλέον στη ζωή. Τον φωτογράφησε ο πατέρας του Σαλβατώρ.

κριτικά *Maison Cougno Salonique*, και τις οποίες διέθεσε σε συνεργασία με την εφημερίδα *Μακεδονία*, με το σύστημα των κουπονιών. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, κυριολεκτικά κάθε σπίτι απέκτησε και φωτογραφική μηχανή, επήλθε ο πρώτος εκδημοκρατισμός της φωτογραφίας στη Θεσσαλονίκη, και αυτή η πόλη έγινε ο τόπος όπου ο κόσμος έβγαζε τις πιο πολλές φωτογραφίες στην Ελλάδα. Θεμελιώθηκε έτσι σε σημαντικό βαθμό αυτή η παράδοση που θέλει τη Θεσσαλονίκη φωτογραφούπολη — φυσικά, και με την ίδρυση αργότερα εδώ του πρώτου φωτογραφικού περιοδικού στην Ελλάδα (*Φωτογραφία*) και με τις δικές σου μεγάλες δράσεις στον χώρο («Φωτογραφική Συγκυρία», Μουσείο Φωτογραφίας κτλ.). Η Θεσσαλονίκη πιστεύω —ως προς τη φωτογραφία— οφείλει πολλά στον Σαλβατώρ Κούνιο, *και* διότι ήταν η πρώτη φωτογραφική εταιρεία στην Ελλάδα η οποία βοήθησε να αναπτυχθεί η επαγγελματική φωτογραφία, αλλά *και* λόγω της κίνησης με τις Brownie Kodak, που ναι μεν εκείνος διέθεσε κάτω του κόστους, ωφελήθηκε όμως αργότερα λόγω της διάχυσης της ερασιτεχνικής φωτογραφίας, που του επέστρεφε ποικιλοτρόπως ως αλυσιδωτή θετική επίπτωση. Ο παππούς Σαλβατώρ εξακολούθησε να διοικεί την εταιρεία μέχρι τον θάνατό του, το 1960, παρά το γεγονός ότι ο πατέρας μου, που γεννήθηκε το 1927, είχε ήδη μπει στη δουλειά μετά τον πόλεμο, αφού πρώτα τέλειωσε τις σπουδές του και τις στρατιωτικές του υποχρεώσεις, ναυτάκι στο τότε Βασιλικόν Ναυτικόν.



1933-34

Ο πατέρας σου Χάιντς Κούνιο, πέρα βέβαια από τη δική του ταύτιση με την εταιρεία και τα φωτογραφικά στη Θεσσαλονίκη, είναι γνωστός για το βιβλίο του, την πολύτιμη μαρτυρία Έζησα το θάνατο.

Ήταν 15 χρονών όταν εκτοπίστηκαν στα στρατόπεδα, έφυγαν νωρίς, ήταν μόλις στην πρώτη αποστολή από τις συνολικά δεκαεννέα. Τους πήραν όλους μαζί, τον παππού, τη γιαγιά, τον ίδιο και την αδελφή του Έρικα. Και, πράγμα απολύτως σπάνιο και ίσως μοναδικό, επέστρεψαν και οι τέσσερις· οι περισσότερες από τις άλλες οικογένειες ξεκληρίστηκαν ολοκληρωτικά. Είχαν την "τύχη" να είναι όλοι τους γερμανομαθείς, καθώς πρώτη από όλους η γιαγιά Χέλλα ήταν η ίδια γερμανόφωνη, και επομένως και τα παιδιά, αλλά και ο Σαλβατώρ — ήξεραν καλά γερμανικά. Στα στρατόπεδα υπήρχε η ανάγκη διερμηνείας, και ως διερμηνείς κατάφεραν, φτάνοντας, να αποφύγουν τον άμεσο αφανισμό. Βέβαια, κατόπιν, ήταν η καλή τους τύχη και η πίστη στη ζωή σημαντικότατοι παράγοντες που τους βοήθησαν να επιζήσουν, βιώνοντας όμως, μέχρι το τέλος, όλα τα στάδια της φρίκης του Ολοκαυτώματος. Η σφοδρή επιθυμία του πατέρα μου να μην επαναληφθεί «ποτέ πια» άλλο Ολοκαύτωμα σε κανέναν λαό, και η ανάγκη του να κάνει γνωστή σε όλο τον κόσμο την τραγικότητά του, τον οδήγησαν αργότερα να δημοσιοποιήσει, μέσα από το βιβλίο του, το προσωπικό ημερολόγιο που έγραψε στο νοσοκομείο όπου τον περιέθαλψαν οι Αμερικάνοι όταν τον απελευθέρωσαν από το Ebensee, το οποίο περιέσωσε (σήμερα το πρωτότυπο εκτίθεται στο Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης, στην οδό Αγίου Μηνά). Στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου του, μεταξύ των δεκάδων τεκμηρίων που παρατίθενται, υπάρχει φωτογραφία του την ημέρα της απελευθέρωσης, όπου είναι εμφανές ότι του απέμεναν μόνο ελάχιστες ημέρες ζωής...

Αυτή η φρικτή εμπειρία αποτέλεσε και το κίνητρό του να αναζητήσει, να συλλέξει και να καταγράψει τα λεπτομερή στοιχεία των Θεσσαλονικέων Εβραίων που εξοντώθηκαν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Ένα έργο ζωής, που άρχισε πριν από 15 χρόνια και συνεχίζεται μέχρι και σήμερα, καθώς τα αρχεία της προπολεμικής Ισραηλιτικής Κοινότητας είχαν κατασχεθεί από τους Ναζί και μεταφέρθηκαν στη Γερμανία και, μετά τη νίκη των Συμμάχων, στη Μόσχα (όπου και πεισματικά κρατούνται και δεν επιστρέφονται), κάνοντας πολύ δύσκολο το έργο αυτό. Η αναζήτησή του πλέον επεκτάθηκε σε διάφορα σημεία σε όλον τον κόσμο, σε οργανώσεις με επίκεντρο το Ολοκαύτωμα, στα αρχεία των στρατοπέδων, σε προσωπικές επαφές και σε πολλές άλλες πηγές.

Μπορεί να θέλαμε να μιλήσουμε περισσότερο για τα δικά σου παιδικά χρόνια, αλλά τείνω να σε κατευθύνω περισσότερο σε αναμνήσεις προηγούμενης εποχής, και βεβαίως σ' εκείνες που


Ο Ερνέστος Λέβυ, πατέρας της γιαγιάς Χέλλα, με τα εγγόνια του Χάιντς (με παραμαγούλες) και Έρικα (1935)


Οι γονείς μου με τον αδελφό μου Σαλβατώρ και εμένα (1960)

σημάδεψαν όλους μας στη Θεσσαλονίκη.

Μα είναι αλήθεια ότι τα παιδικά μου βιώματα έχουν να κάνουν ακριβώς με αυτό που βίωσαν οι ίδιοι οι γονείς μας, και μάλιστα λίγα μόλις χρόνια πριν γεννηθούμε εμείς. Η χρονική απόσταση ήταν ασύλληπτα μικρή. Και παρά το γεγονός πως στο σπίτι δεν μιλούσαν ιδιαίτερα γι' αυτό. "Αυτό" ήταν κάτι που πονούσε. Πονούσε κυρίως τους ίδιους τους επιζώντες, που ζούσαν για χρόνια στους εφιάλτες τους αυτά που βίωσαν στα στρατόπεδα. Αλλά και η διαφορετικότητά τους αυτή δημιουργούσε μία μορφή έντασης στο περιβάλλον, και δεν εννοώ μόνο τους Χριστιανούς αλλά ακόμα και σε ορισμένους Εβραίους. Εβραίους που δεν εκτοπίστηκαν, αλλά σώθηκαν φεύγοντας στα βουνά ή που κρύφτηκαν σε άλλες πόλεις. Όπως, ας πούμε, σώθηκε η μητέρα μου, που ο δικός της πατέρας, αφού πρώτα βίωσε τις βασανιστικές δοκιμασίες στις οποίες υπέβαλαν οι Ναζί στους άνδρες Εβραίους Θεσσαλονικείς στην πλατεία Ελευθερίας, τον Ιούνιο του 1942, και είδε φίλους του να στέλνονται από τους SS σε απάνθρωπα καταναγκαστικά έργα, αντιλήφθηκε τη σοβαρότητα της κατάστασης και φυγάδεψε την οικογένειά του στη Αθήνα, πρώτα τη μητέρα μου, δεκάχρονο κοριτσάκι, που ταξίδεψε μόνη της με πλαστά χαρτιά και με τη βοήθεια ενός σιδηροδρομικού, και ακολούθως τους γονείς της. Εκεί είχαν μεγάλη τύχη, γιατί ένας συνεργάτης του παππού Κοέν που ήταν στη χαρτοποιία, ονόματι Κεφάλας, τους βοήθησε οικονομικά όταν έφτασαν, ενώ με τη βοήθεια της Λέλας Καραγιάννη και άλλων μελών της αντίστασης κρύφτηκαν σε σπίτια ηρώων (όπως συνηθίζει να λέει η μητέρα μου), όπως ο φαρμακοποιός Καραματζάνης, και έτσι σώθηκαν.

Επέστρεψαν λοιπόν στη Θεσσαλονίκη Εβραίοι από την Αθήνα, από την Πελοπόννησο, από τα βουνά και, μαζί με όσους γύρισαν από τα στρατόπεδα, αποτέλεσαν πλέον μια πολύ μικρή ομάδα, αρχικά περί τα 2.000 άτομα, από τους οποίους οι μισοί δεν άντεξαν να ζήσουν ανάμεσα στα φαντάσματα των οικείων και φίλων τους που εξοντώθηκαν, και έτσι μετανάστευσαν αλλού. Απέμειναν το 1946 γύρω στα 1.000 φοβισμένα άτομα, που δεν αντιστοιχούσαν με τίποτε πια στη μόλις προ τριετίας δική τους συμπαγή πολυπληθή κοινότητα των περίπου 50.000 Εβραίων, που τότε ήταν το ένα τέταρτο περίπου του πληθυσμού της πόλης.

Νομίζω, μπορούμε τώρα πια να αντιληφθούμε πιο καθαρά πόσο πολύ, *και* οι επιζήσαντες Εβραίοι αλλά *και* ο ευρύτερος κοινωνικός περίγυρος βρίσκονταν σε κατάσταση σοκ, αν μάλιστα συνυπολογίσουμε πως τις δεκαετίες του '50 και του '60 η τοπική κοινωνία ανασυντάσσεται άτακτα, έχοντας υποστεί Κατοχή, Γενοκτονία, Εμφύλιο, δωσιλογισμό — και όλα αυτά μέσα σε μία μόλις δεκαετία. Επικρατεί φόβος· φόβος μήπως κάτι από όλα αυτά ξανασυμβεί. Αποσιώπηση επίσης, χαμηλοί τόνοι, εσωτερίκευση, ακόμη και απώθηση. Πήρε αρκετό χρόνο για να αρχίσουν να αλλάζουν τα πράγματα, και στο διάστημα αυτό το τρομοκρατημένο εβραϊκό στοιχείο μπήκε σε μια διαφορετική φάση αφομοίωσης μέσα σε ένα πολυπληθέστερο —έναντι της προηγούμενης φάσης του— σύνολο, ώστε τα αντανακλαστικά του, σε επίπεδα συνείδησης και συμπεριφορών, επηρεάστηκαν και ίσως μεταλλάχτηκαν. Παρ' όλα αυτά, η Ισραηλιτική Κοινότητα, αν και αποδεκατισμένη, ανασυντάχθηκε, συνέχισε να συντηρεί σε μικρογραφία την παλιά της δομή, βαθιά φιλανθρωπική, με σχολείο, γηροκομείο, βοήθεια στους αναξιοπαθούντες, όχι μόνο Εβραίους, και αργότερα με το μουσείο της, τη χορωδία της και την κοινωνική της δράση. Την εποχή της σιωπής διαδέχτηκε —αργοπορημένα αλλά ίσως και αναμενόμενα— μια άλλη, πιο εξωστρεφής, από μέρους της Κοινότητας κυρίως, με την προεδρία των Σεφιχά και Σαλτιέλ μετά το '90, αλλά και από μέρους της ευρύτερης κοινωνίας, κυρίως με τη στάση της δημαρχίας Μπουτάρη —τόσο αργοπορημένα όντως—, οπότε και η πόλη, που έχασε μαζικά ένα σημαντικό μέρος του πληθυσμού της, αναγνωρίστηκε επιτέλους ως "μαρτυρική πόλη". Η κατάσταση λοιπόν της αποσιώπησης, της εσωστρέφειας, του σοκ, κράτησε αρκετά, φτάνει να σκεφτεί κανείς ότι στον πατέρα μου χρειάστηκαν πάνω από 35 χρόνια από το Ολοκαύτωμα, για να αποφασίσει να γράψει το βιβλίο του.

Ο πατέρας σου λοιπόν επαναπατρίζεται, τέλος του '45, μαζί με την οικογένεια και επανεγκαθίσταται στη γενέθλια πόλη.

Είναι πια 17-18 χρονών, έχει χάσει σχολείο, επιστρέφει στα "θρανία" και, έστω με ιδιαίτερα μαθήματα, παίρνει το απολυτήριο. Ο παππούς Σαλβατώρ ξαναβρίσκει ένα μικρό μέρος του εμπορεύματός του που είχε εμπιστευθεί σε πελάτες του και φίλους φωτογράφους, όπως ο Λυκίδης αλλά και άλλοι (δυστυχώς δεν το επέστρεψαν όλοι και χάθηκε, μαζί με το μεγαλύτερο μέρος της



Η Περαία που αγαπήσαμε (μπαλκόνι του σπιτιού μας με φόντο το μοναδικής σχεδίασης σπίτι των Φιλίππου). Ο αδελφός μου Τόρης (Σαλβατώρ) και εγώ (1961).

εμπορικής περιουσίας, που την κατέσχεσαν οι Γερμανοί έναντι ... αποδείξεως), στρέφει τον Χάιντς προς τη δουλειά, τον στέλνει στην Αμερική να ειδικευτεί περί τα φωτογραφικά και τον ενσωματώνει στην εταιρεία, καθόλου σε επιτελική θέση, αντίθετα, ως απλό υπάλληλο. Να φανταστείς μάλιστα, όταν πέθανε ο παππούς, εκείνος υστερούσε σε διοικητική εμπειρία, που όμως με ταχύτητα απέκτησε, ως ιδιαίτερα μεθοδικός και οργανωτικός άνθρωπος που είναι. Γρήγορα προσαρμόστηκε, με τη βοήθεια της γιαγιάς, και έδωσε διαφορετική ώθηση στην εταιρεία, αναπτύσσοντάς την πλέον και στην Αθήνα όπου, ώς «Σαλκοφώτ», από το 1960 ως το 2010, παρέμεινε σε ιδιόκτητο κτίριο επί της Σταδίου.

Εγώ και ο αδελφός μου στην εταιρεία μπήκαμε κυριολεκτικά με κοντά παντελονάκια. Σε κάθε ευκαιρία, σε κάθε διακοπές, ο πατέρας μου μας κατέβαζε στο μαγαζί στη Βενιζέλου, όταν όλοι μου οι φίλοι και συμμαθητές πήγαιναν για βόλτες και παιχνίδι στην αγαπημένη μας Περαία, όπου στο Φάληρο ήταν το παραθεριστικό σπίτι της οικογένειας που μοιραζόμασταν με τα ξαδέλφια μου. Αξέχαστα, όμορφα χρόνια... Η γειτονιά μας αντίθετα ήταν στην Κορομηλά, συμβολή σήμερα της παραλιακής με την Ανθέων. Κορομηλά 3 ήταν και το σπίτι που το σχεδίασε και το έκτισε ο πατέρας της γιαγιάς, όπου οι Γερμανοί, αφού πρώτα επέταξαν το σπίτι για κατοικία Γερμανού αξιωματικού, έπιασαν τον παππού και την οικογένειά του. Εκεί που ήταν οι πιο όμορφες βίλες της πόλης με τους ευωδιαστούς κήπους (δικαίως την ονόμαζαν Εξοχή την ανατολική, εκτός τειχών, Θεσσαλονίκη οι παλαιότεροι), εκεί που τα σπίτια τα έγλειφε η θάλασσα, πριν γίνει η επίχωση της παραλίας. Το πατρικό σπίτι του πατέρα μου, ένα διώροφο της εποχής πριν το '30, επέζησε μέχρι το 1988, οπότε μετασχηματίστηκε από τη γνωστή αντιπαροχή. Συμμετείχα μάλιστα ο ίδιος στην κατασκευή, καθόσον —κάτι που δεν ξέρεις— είμαι και εγώ πολιτικός μηχανικός. Η εταιρεία που το έχτισε ήταν η κοινοπραξία ΕΚΑΤΕΡ - Σ. Κούνιο. Παρά τις καλές σπουδές μου και τον χωρίς καμία πίεση προσανατολισμό από τη οικογένεια, είχα ροπή προς το εμπόριο και μια ιδιαίτερη κλίση προς την πώληση, πράγμα που μου άρεσε από τότε που ως παιδί είχα τριβή με το μαγαζί. Έχω μία αγάπη με την πώληση και έναν έρωτα με τη φωτογραφία, ευτυχής συνδυασμός, αντιλαμβάνεσαι, γι' αυτό που είναι τα «Φωτογραφικά Κούνιο» και η οικογενειακή παράδοση. Τη δουλειά όμως την έμαθα περνώντας από όλα της τα στάδια — για παράδειγμα, περνούσα ολόκληρο καλοκαίρι στο υπόγειο συσκευάζοντας στερέωση υποσουλφίτ μέσα στις χημικές αναθυμιάσεις. Άλλωστε, κατά την άποψη του πατέρα μου, έπρεπε να μπορείς να κάνεις ό,τι ακριβώς κάνει ο κάθε υφιστάμενος, για να μπορείς να είσαι μετέπειτα δίκαιος και αποτελεσματικός στη διοίκηση. Άλλα κα-



Χάιντς και Έρικα με φόντο τη θάλασσα μπροστά στο σπίτι και γειτονική βίλλα (1931)



Κορομηλά 3, στο κέντρο (1965;), πριν από την επίχωση. (Η φωτογραφία αυτή ήταν και εξώφυλλο στο βιβλίο της Έρικας Αμαρίλιο.) Στη θέση του αριστερού πύργου (οικία Πολάτ) σήμερα είναι η πολυκατοικία με το Goodys Ανθέων, στο πάρκο όπου η παραλιακή χωρίζεται στα δύο (Ανθέων ή Παπανδρέου και προς Ποσειδώνιο).

λοκαίρια περνούσαν επίσης με την πολύ βαρετή χειρόγραφη λογιστική καταχώρηση, αλλά αυτό που με τραβούσε ήταν πάντα η πώληση. Να φανταστείς πως, έχοντας περάσει ήδη ως έφηβος από τη λιανική, όταν έφτασαν τα φοιτητικά χρόνια κυριολεκτικά δεν κρατιόμουνα και μπήκα στην εταιρεία σαν «ταύρος εν υαλοπωλείω». Φοιτητής ακόμη, βελτίωσα τα δεδομένα των εμπορικών σχέσεων της εταιρείας ξεπερνώντας αναστολές της αγοράς, κυρίως λόγω του ανταγωνισμού ομοειδών καταστημάτων, που για τον λόγο αυτόν συχνά προμηθεύονταν απ΄ την Αθήνα. Είχαμε πολλές σημαντικές αντιπροσωπείες, με κυριότερες ίσως την Polaroid και την Asahi Pentax, και συμμετείχα σ' αυτήν την πορεία. Έτσι, έμεινε δεύτερο το "μηχανιλίκι", καθώς το καπέλωσε μερικώς η κλίση μου για την "πώληση".



Περαία μεσοπόλεμος. Τολμηρά" μικτά μπάνια και παιχνίδια φίλων. Αριστερά η γιαγιά μου Χέλα, στη μέση ο παππούς Σαλβατώρ.

Πριν από την αντιπαροχή επομένως το σπίτι της Κορομηλά ήταν το πρώτο πατρικό ή πατρογονικό.

Σ' αυτό το σπίτι της γιαγιάς και του παππού, αφενός τους "φορέθηκε" στην αρχή της Κατοχής και ένας Γερμανός ανώτερος αξιωματικός (αστυνομικός πριν την επιστράτευση, από την πόλη Koenigsberg), αφετέρου όμως έμεινε και για ένα διάστημα και ο πατέρας της γιαγιάς, ο Ερνέστος Λέβη που είπαμε στην αρχή, και ο οποίος είχε έρθει με τη μητέρα της, λίγο πριν την Κατοχή, από το Κάρλοβι Βάρι, για να αποφύγουν τις διώξεις των Εβραίων που είχαν ήδη αρχίσει εκεί. Στο σπίτι αυτό γυρίστηκαν επίσης σκηνές μιας ταινίας με τον Ντίνο Ηλιόπουλο και μερικές φορές, όταν προβάλλεται σε επανάληψη στην τηλεόραση, το ξαναβλέπουμε να ξεπηδά μπροστά μας.

Το ενδιαφέρον είναι ότι ο ίδιος ο Ερνέστος είχε υπηρετήσει στον πρώτο πόλεμο ως Πρώσσος αξιωματικός και, όταν απέμεινε μόνος στο σπίτι της Κορομηλά μετά την εκτόπιση της οικογένειας Κούνιο, ηλικιωμένος και χήρος πλέον, φόρεσε τη στολή του τού πρώτου παγκοσμίου πολέμου και πήγε να διαμαρτυρηθεί στον SS Γερμανό διοικητή στο Διοικητήριο. «Μ' αυτά που κάνετε δεν τιμάτε τη στολή μου, θέλω να με στείλετε κοντά στην κόρη μου» τον επέπληξε, για να εισπράξει το: «Μια χαρά είναι η κόρη σου εκεί που είναι, αλλά αφού επιμένεις, Εβραίος δεν είσαι; Πάρτε τον και στείλτε τον με την επόμενη αποστολή να τη βρει». Αυτό ήταν το άδοξο τέλος του περήφανου Πρώσσου αξιωματικού και μηχανικού του «Στάιν», που εκτοπίστηκε από εδώ, από τη Θεσσαλονίκη, και ήταν απ' αυτούς που δεν επέζησαν.

Το δικό μας σπίτι, στην Κορομηλά 26, λίγο πιο κάτω από τη Βασιλίσσης Όλγας, ήταν της δεκαετίας του '60· μια μοντέρνα μονοκατοικία της εποχής, που είχε φτιάξει ο Τσούρτης, ένας αρχιτέκτονας που τότε μεσουρανούσε. Εκείνη την εποχή η περιοχή ήταν πανέμορφη, πολλά δέντρα, κήποι και λουλούδια,





Η μητέρα μου Ρασέλ, με τον αδελφό μου Σαλβατώρ και εμένα (1959-60)

Το σπίτι μας στην Κορομηλά 26. Την ημέρα της κατεδάφισής του, το 2006.

κοντά μας, δίπλα, το σπίτι του Σκαπέρδα και των Μιχαήλ, παίζαμε μαζί με τα παιδιά, εκείνο που για μια εποχή έγινε μπαράκι, μια όμορφη μονοκατοικία art deco που ευτυχώς ακόμη υπάρχει. Δεν είχε ολοκληρωθεί η επίχωση της παραλίας, το κομμάτι μπρος στην Κορομηλά ήταν παραλιακό· οι γονείς μου και η θεία μου κατέβαιναν στα νιάτα τους για μπάνιο ακριβώς εκεί μπροστά, παραδίπλα από το ξακουστό «Λουξεμβούργο» όπου τότε κολυμπούσαν οι Θεσσαλονικείς, χωριστά οι άντρες από τις γυναίκες. Αργότερα, όταν εμείς ήμασταν παιδιά, τα νερά είχαν αλλάξει, εμείς δεν κάναμε ποτέ μπάνιο εκεί.

Στην περιοχή θυμάμαι βέβαια και τον «Κοραή», το δημοτικό μου, που επίσης ως κτίριο εξακολουθεί να επιβιώνει ανάμεσα στο δάσος από πολυκατοικίες που έπνιξαν την περιοχή στο μπετόν. Και βέβαια επίσης, στην πρώιμη εφηβική ηλικία, περάσαμε από την περίοδο της Χούντας, όταν σύνθημα του έθνους ήταν το «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», από την οποία θυμάμαι χαρακτηριστικά πόσο μας είχαν δασκαλέψει να μην μιλάμε ανοιχτά για τίποτε πολιτικό και πόσο αιφνιδιάστηκα ακούγοντας στο λεωφορείο, καθ' οδόν μία μέρα προς το Λύκειο, τον "προχωρημένο" συμμαθητή μου Γρηγόρη να σχολιάζει υπερδιεγερμένος την κατάληψη του Πολυτεχνείου το '73, που συνέβαινε εκείνη ακριβώς την ώρα, κι εγώ να φοβάμαι μη μας πάρει κανένα αυτί. Είχαμε την τύχη βέβαια να φοιτούμε στο πιο προοδευτικό σχολείο της Θεσσαλονίκης, το Αμερικανικό Κολλέγιο Ανατόλια, όπου τα μυαλά ήταν φωτεινά και ανοικτά, οι ορίζοντες διευρυμένοι και οι καθηγητές ελεύθεροι να αναπτύσσουν τις ιδέες τους και να εκπέμπουν πολύτιμα νοήματα, ακόμα και στις πιο δύσκολες εποχές...

Η συνομιλία μας, μέσα στο πλαίσιο αυτού του μίνι-ψηφιδωτού που επιχειρώ, έχει να κάνει βεβαίως με την ηλικία σου, τη γενιά σου ως περίπου πεννηντάχρονου Θεσσαλονικιού. Και ως συστατικής συνιστώσας των «Φωτογραφικών Κούνιο», περισσότερο ακόμη όμως ως μέλους της μεταπολεμικής εβραϊκής κοινότητας της Θεσσαλονίκης, της γενιάς που ναι μεν δεν έζησε ή ίδια την εμπειρία, κουβαλάει πάντως ανεξίτηλο και βαθύ το τραύμα, παλεύοντας ταυτόχρονα να το υπερβεί, χωρίς ωστόσο να διανοείται να το ξεχάσει.

Με απασχολούσε ανέκαθεν ένα ερώτημα που είχε να κάνει με τις συντεταγμένες της εβραϊκής διασποράς και της παρουσίας της ειδικότερα στη Θεσσαλονίκη, όπου η ιστορία της πηγαίνει βαθιά, ίσως βαθύτερα από όλων ημών των υπολοίπων, και όπου αυτή η ίδια ιστορία ανατράπηκε βίαια, μαζικά, αυθαίρετα και ρατσιστικά, για να δώσει τη θέση της σε μια νέα. Μια νέα εποχή, ταυτόχρονα, κατά την οποία οι Θεσσαλονικείς Εβραίοι αφενός είναι αναγκασμένοι να αναφέρονται στην προ γενοκτονίας εποχή της ίδιας τους της πόλης, αφετέρου να συνειδητοποιούν και να αποδέχονται καθημερινά πως δεν αποτελούν πλέον έναν ισοδύναμο, ισότιμο πληθυσμό της πόλης, αλλά μια όλο και μικρότερη μειονότητα, που πορεύεται αφομοιωνόμενη, διατηρώντας όλο και πιο δυσδιάκριτα τα προηγούμενα χαρακτηριστικά της. Από τη μια πλευρά έχουμε την αρχική διάσταση ή αίσθηση της φιλοξενίας, που σταδιακά, ριζώνοντας, πήρε τη μορφή της πατρογονικής εστίας, της μονιμότητας· από την άλλη έχουμε τον ξεσπιτωμό, τον διωγμό, την αποβολή, τη δοκιμασία, που, παρά την επιστροφή τους —για όσους λίγους επέστρεψαν— εξομοίωσε τους Εβραίους κυριολεκτικά με ανέστιους και τους υπέβαλε ή τους απείλησε με την αίσθηση της προσωρινότητας.

Καλώς ή κακώς —τελευταία μάλιστα άρχισα να πιστεύω κακώς—, προσωπικά είχα πάντα μιαν αίσθηση του "ανήκειν" στη Θεσσαλονίκη, παρόλο το γεγονός ότι κατάγομαι εξ ολοκλήρου από τις χαμένες πατρίδες. Αυτό το "ανήκειν", αναρωτιέμαι κατά πόσον αποτελεί ή όχι συστατικό ενός ή περισσότερων Εβραίων της Θεσσαλονίκης, ειδικά μάλιστα όταν αρκετά μέλη της οικογένειάς του και της κοινότητάς του βρίσκονται διεσπαρμένα, όχι μόνον λόγω της διασποράς αλλά και κυρίως λόγω του πιο πρόσφατου και θεαματικότερου διωγμού. "Ανήκεις" δηλαδή, Σόλων, σ' αυτήν την πόλη ή αισθάνεσαι "περαστικός"; Ή μήπως αυτό τούτο το ερώτημά μου είναι άνευ αντικρίσματος, ειδικά όταν, τώρα πλέον, έστω μακροσκοπικά, εξοικειωνόμαστε με την κινητικότητα των πληθυσμών, των λαών, την αφομοίωση των μειονοτήτων, των ομάδων, των μονάδων, με τη συμπίεση έως εξαφάνιση γλωσσών και ιδιωμάτων, με τις πολιτειακές αλλαγές, με τους αξιακούς κλυδωνισμούς ή τις θρησκευτικές ματαιότητες, με το μεγαλείο ταυτόχρονα και τη μικρότητα της ανθρώπινης ψυχής ή με την ευτέλεια μαζί και την πολυτιμότητα της ανθρώπινης ζωής;

Ίσως να υπάρχουν κάποιοι που αισθάνονται πιο προσωρινοί, ακόμη και αυτοί όμως πιστεύω πως έχουν την αίσθηση του "ανήκειν". Αυτός είναι ο λόγος που εδώ επέστρεψαν, εδώ



1964: Τόρης, Σόλων, Χέλα, στην αυλή του σπιτιού μας στην Περαία.



1990: 26 χρόνια μετά, ίδια αυλή, η ζωή συνεχίζεται: Σόλων & Ίντα με τα παιδιά μας, Ερρίκο, Νόρα, Λάρρυ & Βίβιαν

ανήκαν, εδώ ανασυντάχτηκαν. Εγώ ο ίδιος τουλάχιστον αισθάνομαι βαθύτατα ότι *εδώ* ανήκω. Και αν, τώρα με την κρίση, θα μπορούσε κανείς να διανοηθεί «τα πράγματα δυσκολέψανε, παίρνω τα μπογαλάκια μου και πάω στα ξαδέλφια μου, στη Γαλλία», για μένα τουλάχιστον θα ήταν πολύ δύσκολο να συμμεριστώ αυτή τη στάση, θα έλεγα σχεδόν αδύνατο. Θεωρώ τον εαυτό μου Έλληνα, Θεσσαλονικιό, εβραϊκού θρησκεύματος. Και πιστεύω ότι οι περισσότεροι είμαστε ριζωμένοι· αν δεν είχαμε αυτό, ίσως προ πολλού θα είχαμε φύγει, κάτι που, όπως βλέπεις, δεν κάναμε.

Η δικιά μου η γενιά είναι η πρώτη που ζει την πρώτη, την ουσιαστική μείξη, με την ελληνική κοινωνία. Ενδεχομένως, είμαστε οι πρώτοι που αισθανόμαστε κανονικά Έλληνες. Τα πράγματα ήταν εντελώς διαφορετικά πριν. Η εβραϊκή κοινωνία ζούσε κλειστά, ζούσαν μεταξύ τους, παρ' όλες τις επαφές και συναλλαγές που είχαν με τον υπόλοιπο πληθυσμό. Στα σπίτια τους μιλούσαν ladino, ισπανοεβραϊκά· θυμάμαι τη μητέρα μου να μιλάει λαντίνο με τους γονείς της, εμείς όμως δεν μπήκαμε στη διαδικασία —κακώς, πιστεύω τώρα— να τα μάθουμε, «τι είναι αυτά τα πράγματα» λέγαμε, «στην Ελλάδα ζούμε!», τα πράγματα είχανε έρθει πια τα πάνω κάτω. Ελάχιστοι της δικής μου ή της μεταγενέστερης γενιάς μιλούνε πλέον ladino. Πριν από τον πόλεμο όλες αυτές οι οικογένειες μεγάλωναν σε αμιγές, συμπαγές και πολυπληθές εβραϊκό περιβάλλον, είχανε τα εβραϊκά τους σχολεία, γηροκομεία, ορφανοτροφεία, νοσοκομεία, άσυλα, τις εβραϊκές τους αθλητικές ομάδες, και περισσότερες από 30 συναγωγές. Ενώ εμείς μεγαλώσαμε σε περιβάλλον ελληνικό, και αυτό που μας συνέδεε συστηματικά ήταν η Κοινότητα, όπου συναντιόμασταν με τους ομόθρησκους φίλους μας καμιά φορά, κυρίως την Παρασκευή, ή η εβραϊκή κατασκήνωση το καλοκαίρι, ή οι δύο συναγωγές που απέμειναν. Ή για εμάς τους ίδιους υπήρχε και το εβραϊκό νηπιαγωγείο, τώρα πια ορισμένα από τα παιδιά μας συνεχίζουν και σε εβραϊκό δημοτικό (όπου συμμαθητές τους είναι πλέον και χριστιανόπουλα), αλλά αυτό δεν σημαίνει πως δεν είμαστε σε καθαρά ελληνικό περιβάλλον κατ' αντίθεση προς το προπολεμικό, αμιγώς ή κυρίως εβραϊκό.

Αυτή βέβαια η ανάμειξη και η σαφής διαφορά με τον προπολεμικό τρόπο ζωής δεν σημαίνει πως δεν είχα και πολλούς καλούς φίλους Εβραίους, με τους οποίους είμαστε και πολύ συνδεδεμένοι και περνούσαμε καλά και σε ταξίδια, ας πούμε μαζί στο Ισραήλ ή αλλού. Έπαιζα μπάσκετ εξάλλου στη Ελληνική Μακαμπή, τη μοναδική "εβραϊκή" ομάδα που απέμεινε στην Ελλάδα. Διεξάγονταν και οι Μακαμπιάδες στο Ισραήλ, συμμετείχαμε μάλιστα και εμείς. Θυμάμαι χαρακτηριστικά που ο αρχηγός της αποστολής μάς είχε βάλει να παρελάσουμε, με τους παραστάτες στις δύο πρώτες σειρές της ελληνικής ομάδας οι οποίοι πλαισίωναν τον Έλληνα σημαιοφόρο, ως εύζωνοι με τσαρούχια και με φουστανέλες, πρώτη ομάδα που μπήκε στο κατάμεστο γήπεδο με τους 45.000 θεατές κατά την τελετή έναρξης, η οποία βέβαια καταχειροκροτήθηκε και η φωτογραφία της ήταν πρωτοσέλιδη στην εφημερίδα *Maariv*, με τη μεγαλύτερη κυκλοφορία στο Ισραήλ.

Αυτή λοιπόν η ανάμειξη αλλά και το ζήτημα της πολλαπλής ταυτότητας, του να είσαι συγχρόνως Έλληνας (άρα ίδιος με τους άλλους) αλλά και Εβραίος (άρα διαφορετικός), το να ανήκεις σε μία μειονοτική ομάδα, με βοήθησε στην αποδοχή της πολυπολιτισμικότητας, και με ευκολία, πιστεύω, μπορώ και συνδιαλέγομαι με ανθρώπους διαφορετικούς, είτε από πλευράς φυλής ή χρώματος αλλά ακόμα και άποψης, φιλοσοφίας, τρόπου ζωής. Για τον λόγο αυτό με τρομάζει ο εκφασισμός της κοινωνίας, λόγω και της οικονομικής κρίσης, η οποία ωθεί στα άκρα μεγάλο μέρος του πληθυσμού. Ταυτόχρονα, εμείς αρκούμαστε στο να σχολιάζουμε απλά το γεγονός· δεν βλέπω διάθεση πραγματικής αντίστασης σε αυτήν την τάση, που μοιάζει τόσο πολύ με την ιστορία της ανόδου του Χίτλερ και του Ναζιστικού Κόμματος. Τρομάζω και μου έρχονται στο νου τα λόγια του Μπρεχτ:

Όταν ήρθαν να πάρουν τους Εβραίους,
δεν διαμαρτυρήθηκα γιατί δεν ήμουν Εβραίος.
Όταν ήρθαν για τους κομμουνιστές,
δεν φώναξα γιατί δεν ήμουν κομμουνιστής.
Όταν καταδίωξαν τους τσιγγάνους,
ούτε τότε φώναξα, γιατί δεν ήμουν τσιγγάνος.
Όταν έκλεισαν το στόμα των Ρωμαιοκαθολικών που
αντιτάσσονταν στον φασισμό,
δεν έκανα τίποτα γιατί δεν ήμουν καθολικός.
Μετά ήρθαν να συλλάβουν εμένα,
αλλά δεν υπήρχε κανείς να αντισταθεί μαζί μου...

των
ΚΩΣΤΑ ΚΩΤΣΑΚΗ
Καθηγητή Προϊστορικής Αρχαιολογίας Α.Π.Θ.
ΗΡΑΚΛΗ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ
Επιμελητή του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης

φωτογραφίες
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΒΡΑΜΙΔΗΣ
Σχέδια
ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΑΜΑΡΑΚΗ

Αφανείς Αρχαιότητες



Πριν από αρκετές δεκαετίες, νεαρός συμβασιούχος στην αρχαιολογική υπηρεσία, το πρώτο καθήκον που μου ανατέθηκε ήταν ο έλεγχος των «αρχαιοτήτων εν υπογείω». Ξαφνικά συνειδητοποιούσα ότι πολυκατοικίες που κάθε μέρα περνάμε από μπροστά τους διατηρούσαν στα υπόγειά τους σημαντικές αρχαιότητες. Μου έκανε όμως τεράστια εντύπωση ότι, αν και σημαντικές, σπάνια οι αρχαιότητες αυτές ήταν προσιτές ή, ακόμη σπανιότερα φροντισμένες και επισκέψιμες. Τις περισσότερες φορές βρίσκονταν φυλακισμένες σε ένα σκοτεινό, σκονισμένο και υγρό υπόγειο, στο οποίο συχνά δεν υπήρχε καμιά αξιοπρεπής είσοδος. Μια μεταλλική στενή καταπακτή στο πεζοδρόμιο ή ένα πρόχειρο άνοιγμα σε κάποιο τοιχείο, από το οποίο μόλις μπορούσε κάποιος να ρίξει το φως ενός φακού, ήταν συχνά η μόνη επαφή με τα μνημεία αυτά. Η υπόγεια αρχαία Θεσσαλονίκη ζούσε καταδικασμένη σε ισόβια φυλάκιση στα μπουντρούμια της σύγχρονης πόλης. Ωστόσο, και μόνο η ιδέα της φυσικής παρουσίας της εξέπεμπε δύναμη, προσθέτοντας σε κάθε γωνιά της πόλης μια γενεαλογία, ένα βάθος χρόνου, που η μεταπολεμική ραγδαία ανοικοδόμηση εξαφάνισε και μετά λησμόνησε.

Δεν γνωρίζω σε ποιον βαθμό η κατάσταση της πρόσβασης είναι διαφορετική σήμερα. Η εξαιρετική ιδέα του Αλέξανδρου Αβραμίδη και του Ηρακλή Παπαϊωάννου να καταγραφούν φωτογραφικά οι αρχαιότητες εν υπογείω συνάντησε την άρνηση της τοπικής αρχαιολογικής υπηρεσίας. Κατά τα φαινόμενα, δεν έχει έρθει ακόμη η ώρα της αποφυλάκισής τους και η αίτηση χάριτος απορρίφθηκε. Γι' αυτό και οι φωτογραφίες του Αλέξανδρου Αβραμίδη καταγράφουν μόνο τις πολυκατοικίες που καλύπτουν, ενώ οι πίνακες της Δήμητρας Καμαράκη φαντάζονται τις αρχαιότητες που καλύπτονται.

Ανεξάρτητα όμως από την τύχη τους, οι ισοβίτες της αρχαίας Θεσσαλονίκης έχουν ακόμη πολλά να μας πουν, έστω κι αν επισκεπτήριο δεν επιτρέπεται από τις αρχές. Θα μας πουν όχι μόνο για το τι υπήρξαν κάποτε, αλλά κυρίως για τη σημερινή ζωή τους...

Κώστας Κωτσάκης

Νοθευμένες αλήθειες

Η φωτογραφία εφευρέθηκε στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, όταν η αρχαιολογία εδραιωνόταν ακόμη η ίδια ως επιστήμη. Αποδείχθηκε ιδανική στη λεπτομερειακή απεικόνιση ερειπίων, διαθέτοντας μάλιστα, όπως σημειώνει ο Michel Frizot, κοινά στοιχεία με το αρχαιολογικό εύρημα: αμφότερα αποτελούσαν δείκτες της πραγματικότητας, ήταν αποσπασματικά, προσέφεραν ακρίβεια τεκμηρίωσης.[1] Στην Ελλάδα, που την ίδια περίοδο γινόταν κράτος με λάβαρο την ανασύσταση ενός λαμπρού αρχαίου έθνους, στην πλειονότητά τους οι φωτογραφίες του 19ου αιώνα που δεν ήταν πορτραίτα είχαν άμεση ή έμμεση σχέση με τις αρχαιότητες: άλλοτε υπηρετώντας τον αυστηρό φορμαλισμό του κλασικισμού, άλλοτε —υιοθετώντας ένα πιο ελεύθερο ύφος— ανακάλυπταν το απόκοσμο *υψηλό* των ερειπίων στο μετεπαναστατικό ελληνικό τοπίο, θρέφοντας παράλληλα το συλλογικό φαντασιακό. Ήταν η εποχή κατά την οποία η απόλυτη πίστη στην αλήθεια της φωτογραφίας και στην αλήθεια της επιστήμης πήγαιναν χέρι χέρι. Σήμερα, που οι απολυτότητες έχουν υποχωρήσει δίνοντας χώρο στις σχετικότητες, ο Γιάννης Σταθάτος ακούγεται καίριος όταν τονίζει ότι, παρά τα διαπιστευτήρια υψηλής πιστότητας, η φωτογραφία και η αρχαιολογία δεν μπορούν να υπερβούν τον σκόπελο της υποκειμενικότητας γιατί [...], αν και θεωρούνται πρότυπα αμερόληπτης μαρτυρίας, υπόκεινται στις αοριστίες της ερμηνείας. Οι φωτογραφίες, όπως και τα ευρήματα των ανασκαφών, συνεισφέρουν στην κατανόηση του παρελθόντος, αλλά η κατανόηση αυτή εξαρτάται σε σημαντικό βαθμό από τις προκαταλήψεις, επιθυμίες και ευαισθησίες του ερμηνευτή· κάθε καινούργια γενιά αναζητεί —και, μοιραία, ανακαλύπτει— επιβεβαίωση των όσων αυτή θεωρεί σημαντικά στο παρελθόν.[2]

Πέρασε πολύς καιρός πριν εμφανιστούν, κυρίως στη μεταπολίτευση, φωτογραφικές ερμηνείες του αρχαιολογικού χώρου που άνοιγαν νέους αισθητικούς ορίζοντες και λάμβαναν υπόψη καινούργιες θεωρητικές στάσεις, χωρίς βέβαια να εκτρέψουν το ελληνικό βλέμμα από τις μονοσήμαντες ιδεολογικές του βεβαιότητες. Αν όμως η ανάγνωση του αρχαίου ίχνους εντάχθηκε πολλές φορές, έστω και ακούσια, σε ένα στερεότυπο πλαίσιο, ιδιότυπη εξαίρεση συνιστά η μικρή ενότητα φωτογραφιών του Αλέξανδρου Αβραμίδη που παρουσιάζει προσόψεις κτιρίων της Θεσσαλονίκης, στα υπόγεια των οποίων διατηρήθηκαν κατά τη θεμελίωση τμήματα αρχαίων κτισμάτων. Έχοντας αφομοιώσει, ενεργητικά ή παθητικά, μέσα στα χρόνια τα σημαντικά μνημεία της επιφάνειας, το ερώτημα που ανακύπτει είναι πώς συμβιώνει κανείς με όσα έχουν σωθεί αλλά καταδικασμένα σε μόνιμη αφάνεια; Η επιβίωση, έστω και ακρωτηριασμένης, της αρχιτεκτονικής στον χρόνο φανερώνει ασφαλώς τη νίκη του ανόργανου απέναντι στο οργανικό. Η αρχιτεκτονική άλλωστε, ακόμη κι όταν δεν είναι μνημειακή, φτιάχνεται συνήθως για να αντέχει στον χρόνο, προσφέροντας προστασία στη ζωή μέσα της και στους οργανωμένους μικρόκοσμους που αυτή συστήνει. Αν ο Άρης Κωνσταντινίδης θεωρούσε τα αρχιτεκτονήματα «δοχεία ζωής», αναμφίβολα αυτά προτείνονται και ως θύλακοι μνήμης, αυτοτελή και αυτόκλητα μουσεία, το κέλυφος των οποίων στεγάζει φιλόξενα ακόμη και την αρχιτεκτονική που φωλιάζει μέσα στην αρχιτεκτονική.

Οι φωτογραφίες του Αβραμίδη καταδεικνύουν την αναπόφευκτα ελλειπτική σχέση που διατηρούμε με την ιστορία, βαδίζοντας ανύποπτα δίπλα ή πάνω από τα σπαράγματα μιας άλλης εποχής. Ούτως ή άλλως, μια λεπτομερής ανασύσταση της υλικότητας των πραγμάτων που εκδηλώθηκαν σταδιακά στο ξεδίπλωμα του χρόνου, όπως ίσως θα την αναζητούσε η πλούσια φαντασία του Μπόρχες, θα ήταν αδύνατη λόγω του απροσμέτρητου όγκου όσων θα σωρεύονταν στις ίδιες ακριβώς συντεταγμένες. Απομένει η νοητή ανασύνθεση του χώρου, οριζόντια και κάθετα, με ρυθμιστική παράμετρο τη διακύμανση του χρόνου: να βλέπει κανείς, για παράδειγμα, ένα σούπερ-μάρκετ ή έναν σταθμό αυτοκινήτων και να ανακαλεί στα σωθικά τους τμήμα του ρωμαϊκού ιπποδρόμου· αντιμέτωπος με ένα ξενοδοχείο, να σκέφτεται πως από κάτω του κάποτε οι άνθρωποι απολάμβαναν τους ευεργετικούς ατμούς ενός ρωμαϊκού λουτρού· να ανακαλύπτει ακόμη πως πάνω από τα ερείπια ενός βυζαντινού ναού στέκουν τα κοινωνικά ερείπια των κλειστών μαγαζιών της οικονομικής κρίσης: δυο κόσμοι παράξενα ασύμπτωτοι, ένας φανερός κι ένας κρυφός, σε ένα περιβάλλον που ορίζεται από μια πιο συγκεχυμένη γλώσσα συμβόλων: βιτρίνες, συνθήματα, προϊόντα, πινακίδες. Αν κανείς σήμερα έβρισκε λόγο να υπερασπιστεί την αλήθεια μιας φωτογραφίας, θα υποχρεωνόταν ίσως να ομολογήσει ότι αυτή λέει συνήθως, εκούσια ή ακούσια, μισές αλήθειες. Οι άλλες μισές αναζητούνται έξω από τα όρια του κάδρου, στη χρονική στιγμή που προηγείται ή έπεται της λήψης, πίσω από την οριοθετημένη περιοχή όσων έχουν επιλεγεί για να ιδωθούν. Με έναν έμμεσο τρόπο λοιπόν, η σειρά αυτή αφορά την ίδια τη φωτογραφία, ερωτώντας πόσο η πειθώ που ασκεί ο νατουραλισμός της συνιστά εμπόδιο για να αγγίξουμε το αόρατο, το άρρητο. Οι φωτογραφίες γίνονται έτσι ανοιχτή νύξη για το μυστήριο της αλήθειας, όσο και για την ετυμολογική σημασία της λέξης, δηλαδή τη μη λήθη.

Ένα άλλο ερώτημα όμως που αναζητά επίσης απάντηση στην περίπτωση των αφανών ερειπίων της Θεσσαλονίκης είναι το εξής: γιατί, αφού ήταν γνωστό ότι το ιστορικό κέντρο διέθετε υπό τη γη πλήθος σημαντικών και λιγότερο σημαντικών μνημείων, δόθηκαν μεταπολεμικά άδειες ανοικοδόμησης που μέχρι κάποια εποχή άφηναν τα περισσότερα από αυτά εκτεθειμένα στο έλεος της εργολαβίας; Την πρώτη μεταπολεμική περίοδο βέβαια έλειπαν οι πόροι για εκτεταμένες ανασκαφές, ενώ και η αρχαιολογική υπηρεσία δεν ήταν ακόμη καλά οργανωμένη και στελεχωμένη. Γιατί όμως τότε δεν επελέγη η συστηματική ανοικοδόμηση εκτός κέντρου, σε περιοχές αγροτεμαχίων οι οποίες περιέκλειαν μικρότερους κινδύνους για την πολιτιστική κληρονομιά, ενώ προσφέρονταν και για μια οργανωμένη χωροταξική και πολεοδομική παρέμβαση; Ίσως η επιλογή είχε πολιτικά και κοινωνικά κίν-

τρα: η μαζική αντιπαροχή στο κέντρο της πόλης ανακούφιζε την ανάγκη επείγουσας λύσης στο στεγαστικό ζήτημα σε μια περίοδο που, λόγω πολέμου και Εμφυλίου, υπήρχε αυξημένη ροή εσωτερικών μεταναστών και προσφύγων προς τις πόλεις. Συγχρόνως όμως, δεν τάραζε τους συσχετισμούς με την άρχουσα τάξη της εποχής, καθώς αξιοποιήθηκαν πρώτα τα δικά της οικόπεδα. Οι φτωχότεροι στεγάστηκαν και οι πλουσιότεροι αποζημιώθηκαν με υπεραξίες για την περιουσία τους. Η αρχοντική μεσοπολεμική αρχιτεκτονική και τα αρχαιολογικά ευρήματα που κρύβονταν από κάτω της αποτέλεσαν, μάλλον κάπως αβασάνιστα, παράπλευρη απώλεια. Θραύσματά τους ίσως πουλήθηκαν κιόλας, αποφέροντας επιπλέον κέρδη σε μια ιδιαίτερα θολή περίοδο. Όπως άλλωστε λέει και ο Όμηρος στην *Ιλιάδα*, «μόνο η ψυχή δεν παίρνεται λάφυρο», αν και αυτό στη σύγχρονη εποχή της μιντιοκρατίας μάλλον πλέον αμφισβητείται. Πόσα αρχιτεκτονικά κοσμήματα, αρχαία ή νεότερα, χάθηκαν μέσα στον εργολαβικό πυρετό και τη νυχτερινή εκσκαφή μακριά από αδιάκριτα μάτια; Οι σημερινές ανασκαφές στο μετρό επιβεβαιώνουν ότι πολλά ακόμη σημαντικά ευρήματα περίμεναν υπομονετικά να έρθουν στο φως, υποδεικνύοντας ότι ολόκληρες περιοχές στο εντός των τειχών ιστορικό κέντρο θα μπορούσαν να λειτουργούν ως εκτεταμένοι αρχαιολογικοί χώροι, γύρω από τους οποίους απλώνονται ήπιες οικιστικές και εμπορικές χρήσεις.

Αναμφίβολα, η ανάπτυξη και η επέκταση πόλεων με τόσο πλούσιο σε ιστορικά ερείπια υπέδαφος είναι υπόθεση ακανθώδης, που γεννά πολλά ερωτήματα: πόσο κοινό κτήμα είναι η ανάγκη διατήρησης του ιστορικού παρελθόντος και των ιχνών του; Ποια ισορροπία, πνευματική αλλά και χωροταξική, αναζητήσαμε να οικοδομήσουμε ανάμεσα στο χθες και το σήμερα; Ερωτήματα όπως αυτά δεν επιδέχονται εύκολες απαντήσεις. Ο ελλιπής στοχασμός τους όμως και η μη αναζήτηση λύσεων καλύτερων από τις κακές καταδεικνύουν το είδος του πολιτισμού που συγκροτείται σε μια κοινωνία η οποία ασπάστηκε τον ψευδεπίγραφο εν πολλοίς μοντερνισμό και τους νεωτερισμούς του ως άλλη λατρεία.

Ας είμαστε ειλικρινείς. Η κάθετη διαστρωμάτωση της πόλης και η διαδοχή πολιτισμικών στρωμάτων από αυτοκρατορίες που ήρθαν και έφυγαν, κατοικώντας κυρίως έναν στενό πολεοδομικό πυρήνα, δεν αφήνει πολλά περιθώρια θαυμάτων, με την έννοια της διάσωσης ακέραιων κτισμάτων ή τμημάτων τους. Όσα σπαράγματα επιβιώνουν συνιστούν μικρές και μεγάλες νίκες της επιστημονικής ακεραιότητας απέναντι στην αγοραία λογική, δεν έχουν όμως ενσωματωθεί στον πνευματικό χάρτη της πόλης. Πόσο δύσκολο θα ήταν να σχεδιαστεί στην πρόσοψη μιας οικοδομής μια πλακέτα που να σημειώνει με σχέδια και κείμενα τι λανθάνει από κάτω; Να το συνδέει με άλλες αρχαιότητες στην ίδια περιοχή; Γιατί να μην υπάρχει αντίστοιχη σήμανση σε οικοδομές ή πλατείες για αρχαιότητες που έχουν οριστικά χαθεί αλλά γνωρίζουμε την ύπαρξή τους; Για επάλληλες στρώσεις αρχιτεκτονικής που κατοίκησαν την ίδια γη σε διαφορετικές εποχές; Πόσο όμορφο θα ήταν ο πραγματικός χάρτης της πόλης να αρχίσει να συμπληρώνεται από έναν νοητό, που θα εισφέρει την αθέατη ιστορία του κέντρου μιας πόλης με αδιάλειπτο αστικό παρελθόν εικοσιτριών αιώνων; Υπάρχει κάτι αναμφίβολα λειψό στο να ζεις σ' αυτή την πόλη στερημένος από τη δυνατότητα να βιώνεις πολύτροπα το παρελθόν της. Μια τέτοια ευφυής σήμανση θα μπορούσε να αποπειραθεί να χτίσει γέφυρες με ό,τι λείπει αλλά παρ' όλα αυτά κυλά ακόμη κάπως μέσα μας. Θα μπορούσε επίσης να αντιταχθεί ποιητικά στον τρόπο με τον οποίο η σύγχρονη ζωή προκρίνει τη μονοσήμαντη λαγνεία του μέλλοντος, με μια επιδέξια αφελή αισιοδοξία που αφήνει ένα μούδιασμα στην καρδιά. Παραμένει ένα κρίσιμο πρόταγμα: η αναζήτηση, εν μέσω ισχυρών αναταράξεων και μεγάλων προκλήσεων, μιας δυναμικής ισορροπίας ανάμεσα στην απόσταση που διανύθηκε και αυτήν που περιμένει να κατακτηθεί.

Τα αφανή ερείπια και η ενδιάμεση λύση που επινοήθηκε για τη διάσωσή τους μαρτυρούν κατά μία έννοια την ελληνική αμφιθυμία απέναντι στον κόσμο της αρχαιότητας: από τη μια είναι η περιφανής κληρονομιά από την οποία αντλούμε προστιθέμενη εμπορική και ιδεολογική (όχι αναγκαστικά όμως και πνευματική) αξία· από την άλλη είναι η απροθυμία να κοινωνήσουμε ουσιαστικά των μυστηρίων αυτής της κληρονομιάς, ο συχνά χαοτικός τρόπος που έχουμε επιλέξει να δείχνουμε και να κρύβουμε, να γνωρίζουμε και να αγνοούμε, να επιλέγουμε και να αποσιωπούμε ό,τι σχετίζεται με το παρελθόν μας. Και σ' αυτή την περίπτωση, όπως σε τόσες άλλες του προβληματικού δημόσιου βίου που ναρκοθετεί επικίνδυνα την ίδια τη συνοχή και την ανεξαρτησία της κοινωνίας μας, υιοθετείται ο όρος του συνθήματος που βλέπουμε γραμμένο στον τοίχο: η *νοθευμένη αλήθεια*. Και φυσικά είναι τελείως διαφορετική η συνθήκη της αλήθειας που ακόμη δεν έχεις ανακαλύψει πλήρως από εκείνη που έχεις επιτρέψει τη νόθευσή της.

Ηρακλής Παπαϊωάννου

1. Michel Frizot. «States of things. Image and aura». Frizot, Michel (επιμ.). *A New History of Photography*, Κολωνία, Könemann 1998, σελ. 377-378.
2. Γιάννης Σταθάτος. *Αρχαιολογίες*, Θεσσαλονίκη, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης 2003, σελ. 16.

Ζεφύρων 9, καλύπτει κτίσμα ρωμαϊκών χρόνων



Κατά φαντασίαν κτίσμα ρωμαϊκών χρόνων

Βαλταδώρου 6-8, καλύπτει τον βυζαντινό Ναό Σεργίου Πραγματευτού



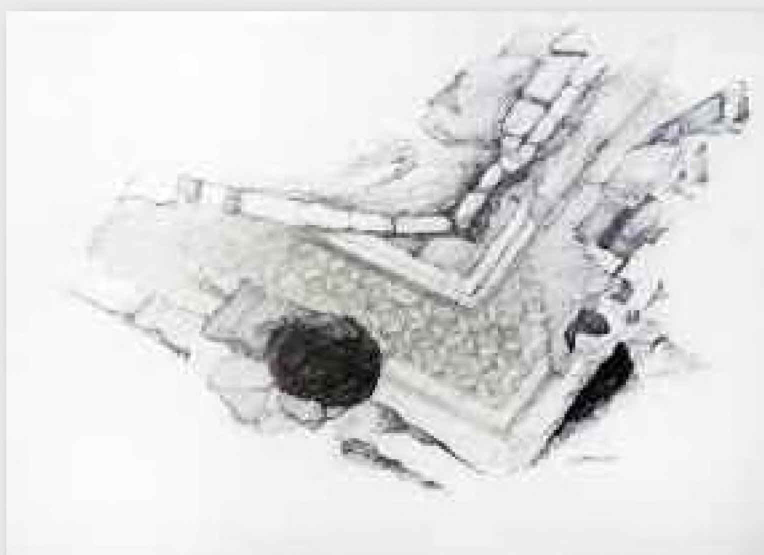
Κατά φαντασίαν βυζαντινός Ναός Σεργίου Πραγματευτού

Φιλικής Εταιρείας 37, καλύπτει το προτείχισμα και τμήμα του Ιπποδρόμου



Κατά φαντασίαν προτείχισμα και Ιππόδρομος

Hotel Mandrino, Εγνατία και Αντιγονιδών, καλύπτει ρωμαϊκό λουτρό



Κατά φαντασίαν ρωμαϊκό λουτρό

Χριστοπούλου και Μακρυγιάννη, καλύπτει τμήμα ρωμαϊκού κτίσματος



Κατά φαντασίαν τμήμα ρωμαϊκού κτίσματος

Οδός Ιπποδρομίου, καλύπτει τους στάβλους του Ιπποδρόμου



Κατά φαντασίαν στάβλοι του Ιπποδρόμου

Αγαπηνού 4, καλύπτει τους αφέτες του Ιπποδρόμου



Κατά φαντασίαν αφέτες του Ιπποδρόμου

Αφανές παρελθόν, αφανής πολιτισμός

Τι είναι εκείνο που επιτρέπει αυτό το λαμπρό παρελθόν, που πιστεύουμε όλοι ότι διαθέτει η πόλη, να εξαφανίζεται κάτω από την αθλιότητα της καθημερινότητας, όπως την αποτυπώνουν ανάγλυφα οι φωτογραφίες του Αλέξανδρου Αβραμίδη που παρουσιάζονται εδώ; Το συμφέρον του μικροϊδιοκτήτη, η απληστία του εργολάβου, η αδιαφορία της πολιτείας και των οργάνων της, η έλλειψη παιδείας και πραγματικής ενημέρωσης του γενικού κοινού είναι σοβαροί λόγοι, αλλά δεν επαρκούν για να εξηγήσουν την κραυγαλέα αντίθεση ανάμεσα στο ήθος των υπολειμμάτων του χρόνου και στην απόλυτη επιθετικότητα των ανέμπνευστων γκραφίτι, της αισχήμιας και της βρωμιάς της πόλης που τα καλύπτει. Αν δεν υπάρχει μια σχεδόν εκδικητική διάθεση, το αποτέλεσμα μας επιτρέπει οπωσδήποτε να το υποθέσουμε, και οι κοινωνικού περιεχομένου λόγοι, όπως αυτοί που αναφέρθηκαν, ακούγονται μάλλον σαν φτωχές και κάπως συγκαταβατικές δικαιολογίες.

Πρέπει να υπάρχει μια βαθύτερη εξήγηση γι' αυτό το φαινόμενο, που δεν παρατηρείται μόνο στις καταβαραθρωμένες αρχαιότητες «εν υπογείω», αλλά και στους αρχαιολογικούς χώρους που είναι γεμάτοι σκουπίδια ή καταρρέουν, στο βυζαντινό τείχος της πόλης που δεν το σεβάστηκαν όσοι το λέρωσαν με αθλητικά γκραφίτι και δεν το πόνεσαν όσοι για χρόνια το άφησαν ακαθάριστο, στα αυθαίρετης αισθητικής κτίσματα που κτίζονται σε επαφή με βυζαντινές εκκλησίες, γενικά στην επαφή του παρόντος με το παρελθόν, στην οποία το παρόν νικά πάντα κατά κράτος. Αυτή η μάχη —αν τη θεωρήσουμε μάχη— δεν υπάρχει ένδειξη ότι πρόκειται ποτέ να κερδηθεί. Είναι μια μάχη που υποστηρίζει έναν πολιτισμό ο οποίος φαίνεται να απουσιάζει.

Εκείνοι που μελετούν και σκέπτονται για τον πολιτισμό, ως βασική διάσταση της πανανθρώπινης ιδιότητας, βλέπουν μια διαφορετική όψη του ζητήματος. Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, και μέσα από έντονη και ουσιαστική συζήτηση, το περιεχόμενο του πολιτισμού πέρασε από πολλές διαφορετικές ερμηνείες, μεταβάλλοντας ριζικά το *κέντρο* του. Αυτό που, ακολουθώντας τις εθνογενετικές ιδεολογίες του 19ου, θεωρήθηκε συνώνυμο ενός λαού, η διαχρονικά ομοιόμορφη έκφρασή του, κατέρρευσε γύρω στα μέσα του 20ού, όταν διαπιστώθηκε ότι με τον τρόπο αυτό εξαφανίζονταν όλες οι εσωτερικές πολιτισμικές διαφορές, όπως ακριβώς το εθνικό κράτος είχε την τάση να εξαφανίζει τις εθνοτικές μειονότητες. Στη θέση της ομοιόμορφης έκφρασης τοποθετήθηκε η λειτουργία των κοινωνιών και ο πολιτισμός ορίστηκε τώρα ως ένα σύνολο συστημικών διαδικασιών. Μέσα στο πνεύμα του επιστημονισμού και του νεοθετικισμού της εποχής, αναζητήθηκε μια εξήγηση με γενική αξία, και η λειτουργία της κοινωνίας εκφράστηκε συχνά με την ακρίβεια μαθηματικών συστημικών μοντέλων.

Κάπου στη δεκαετία του 1980 άρχισε να γίνεται εμφανές ότι η λειτουργιστική, συστημική αναλογία για τον πολιτισμό δεν είναι επαρκής. Ο λόγος είναι ότι οι γενικευτικές, επιστημονικού χαρακτήρα, προσεγγίσεις δεν ανταποκρίνονται στην πολυσημία του πολιτισμικού φαινομένου, γιατί το πολιτισμικό φαινόμενο προσλαμβάνεται γνωστικά από τους ανθρώπους. Με απλά λόγια, αυτό σημαίνει ότι οι άνθρωποι ερμηνεύουν κάθε όψη του αποδίδοντάς του ένα συγκεκριμένο νόημα, και μάλιστα ότι αποδίδουν διαφορετικό νόημα ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο πραγματοποιούν την ερμηνεία. Από την άποψη αυτή, προτάθηκε ότι ο πολιτισμός θα μπορούσε να θεωρηθεί ανάλογος με τη γλώσσα, στην οποία γίνεται πάντα αναφορά σε κάποιο νόημα που προσδιορίζεται από τα συμφραζόμενα. Ο πολιτισμός έτσι γίνεται ένα δίχτυ νοημάτων, ένα σύστημα αναφοράς.

Στη στροφή αυτή συνετέλεσαν σοβαρές μεταβολές στη σκέψη, στη φιλοσοφία και στο ευρύτερο πεδίο της κοινωνικής σκέψης, που το περιγράφουμε συνήθως με τον συνοπτικό και ανεπαρκή όρο «μεταμοντέρνο». Στην ουσία, η μεταμοντέρνα συζήτηση διερευνά, σε τελική ανάλυση, το κεντρικό ζήτημα του πλαισίου αναφοράς. Οι ανθρωπιστικές επιστήμες, όπως συζητά ο Foucault στο βιβλίο του *Οι λέξεις και τα πράγματα*, βρίσκονται αιχμάλωτες στους τρόπους του λόγου (discours) μέσα από τον οποίο συγκροτούν τα αντικείμενα της εξήγησής τους. «Η αλήθεια», όπως λέει ο ίδιος ο Νίτσε, «είναι ένας μετακινούμενος στρατός από μεταφορικές σημασίες». Δηλαδή, με άλλα λόγια, θεωρείται συνάρτηση του πλαισίου, ή, για να το πω διαφορετικά, του κειμένου. Οι αναγνώσεις του πολιτισμικού "κειμένου" δεν μπορεί παρά να είναι πολλαπλές, άρα και ο πολιτισμός δεν είναι δυνατό να έχει ένα και μοναδικό νόημα.

Ωστόσο, η αναλογία του κειμένου και των πολλαπλών ερμηνειών του μεταφέρει τη συζήτηση σε ένα αφηρημένο πεδίο, από το οποίο φαίνεται να απουσιάζει η πράξη. Η ιδέα ότι ο πολιτισμός είναι μια συνεχής επάλληλη αναφορά μάς δίνει την αίσθηση ότι περιέχει ένα θεμελιώδες λάθος, σαν ένα παιχνίδι με πολλαπλούς καθρέφτες. Οι άνθρωποι

κατά κύριο λόγο ζουν μέσα στον κόσμο, αυτή είναι η προϋπόθεση κάθε ερμηνείας. Ζουν και δρουν στον κόσμο με πρακτικό τρόπο, βιώνοντας την πραγματικότητα. Η σύγχρονη συζήτηση, ακολουθώντας τη φαινομενολογία του Heidegger, περιγράφει αυτή τη σχέση ως εγκατοίκηση (dwelling) του κόσμου, και θεωρεί πειστικά ότι αυτή η σχέση παράγει τα πολλά νοήματα που αποκτά ο υλικός πολιτισμός, τα οποία, σε αντίθεση με το κείμενο και την ανοιχτή ερμηνεία του, δεν είναι λογικό να θεωρηθούν ανεξάρτητα από τις συγκεκριμένες πράξεις και τη δραστικότητα των ανθρώπων. Στη σύγχρονη θεωρητική συζήτηση, αυτά τα πολλά νοήματα που η ανθρώπινη δραστικότητα εγγράφει στον πολιτισμό τα ονομάζουμε συνοπτικά «η βιογραφία των αντικειμένων», ενώ ο ίδιος ο πολιτισμός θεωρείται «ενσώματος» (embodied), σχεδόν με την κυριολεκτική έννοια του όρου. Μέσω αυτών των «βιογραφιών», ο ενσώματος πολιτισμός τώρα προσεγγίζεται ως εμπειρία εγκατοίκησης του κόσμου.

Το ερώτημα επομένως που πρέπει να τεθεί στη σχέση μας με το παρελθόν και τον υλικό του πολιτισμό είναι αν αυτή η σχέση είναι πραγματικά βιωμένη, αν στηρίζεται σε στέρεο καθημερινό βίωμα, αν αντιλαμβανόμαστε τη «βιογραφία» των αντικειμένων. Δεν χρειάζεται να ερευνήσει κανείς πολύ για να διαπιστώσει ότι βιωματική σχέση με το παρελθόν δεν υπάρχει, ή, και αν υπάρχει σε κάποιον —μικρό πάντως— βαθμό, χάνεται μέσα σε μια σχέση που είναι ισοπεδωτικά ιδεολογική. Απορρέει από τη μακρότατη ιδεολογική χρήση της ιστορίας στην ελληνική κοινωνία, από τη χρήση του παρελθόντος ως εργαλείου ιδεολογικής ευθυγράμμισης, από την επίκλησή του ως κεντρικού επιχειρήματος ιδεολογικών εμμονών του παρόντος. Δεν είναι εδώ ο χώρος να συζητηθούν οι λόγοι και τρόποι που αυτή η ιδεολογικοποίηση του παρελθόντος συνέβη, αλλά οπωσδήποτε έχει μια μακριά γενεαλογία, που ξεκινά από την ίδια τη γένεση του σύγχρονου ελληνικού κράτους, κάτω από την προστασία και το βλέμμα των ισχυρών της Ευρώπης. Θα πρόσθετα πως η σχέση δεν θα μπορούσε τότε παρά να είναι ιδεολογική, εφόσον κάθε βίωμα παρελθόντος παρέπεμπε στην οθωμανική κυριαρχία, με την οποία το νέο ελληνικό κράτος έπρεπε να διακριθεί καθέτως και απολύτως. Κάθε βιωματική σχέση θεωρήθηκε επομένως εξ ορισμού ύποπτη και απωθήθηκε στην αρνητική περιοχή του «Ρωμιού», από την οποία ακόμη και μέχρι σήμερα θεωρείται ότι πηγάζουν πολλές αρνητικές συνήθειες (δηλαδή βιώματα). Την ίδια εποχή, οι ευρωπαϊκές χώρες, χωρίς αυτήν την ανάγκη τομής με το παρελθόν τους, συγκροτούσαν συστηματικά τη βιωματική σχέση με το δικό τους παρελθόν.

Το ζήτημα είναι ότι η ιδεολογική πρόσληψη του πολιτισμού καθηλώνει το "νόημά" του σε μία και μοναδική εκδοχή, η οποία δεν τροφοδοτείται από τον πλούτο του βιώματος. Το καθηλωμένο παρελθόν είναι ασφαλές, δεν απειλείται, δεν χρειάζεται αποδείξεις ή τεκμήρια, γιατί υπάρχει έτσι κι αλλιώς, αναλλοίωτο, στον χώρο των ιδεών. Μια ματιά στα μουσεία μας, για παράδειγμα, εικονίζει αυτήν την ιδεολογικοποιημένη σχέση. Υπάρχουν ενδείξεις ότι η εικόνα αρχίζει να αλλάζει, αλλά στα περισσότερα ο υλικός πολιτισμός εικονίζεται ως ιστορία της τέχνης, ως παράθεση αντικειμένων τέχνης, με τα οποία οι επισκέπτες μπορούν να συνδεθούν μόνο ιδεολογικά. Κατά κανόνα, δεν γίνεται καμιά προσπάθεια να βρεθεί το σημείο επαφής του παρελθόντος με το παρόν, που να το συνδέει με την πραγματική ζωή των ανθρώπων. Η κοινωνική πραγματικότητα, εκεί όπου οι άνθρωποι "εγκατοικούν" και παράγουν ανάλογα βιώματα, απουσιάζει, γιατί απλά δεν χρειάζεται.

Αν επομένως το παρελθόν είναι απρόσβλητο επειδή είναι ιδεολογικοποιημένο και όχι βιωματικό, η προστασία και η ανάδειξή του, που εμπλέκεται δύσκολα και βασανιστικά με το παρόν, δεν είναι απαραίτητη. Αυτό αισθάνονται όσοι τελικά αποδέχονται ότι η ζωή πρέπει να προχωρήσει, ότι η πραγματικότητα έχει τα δικά της δικαιώματα, στον βαθμό που το συνολικό συμβολικό κεφάλαιο που αντιπροσωπεύει αυτό το παρελθόν δεν θίγεται από την εξαφάνιση επιλεγμένων υλικών όψεών του. Η βιωματική μας σχέση με το παρελθόν βέβαια θίγεται κατάφωρα, όπως και η σχέση μας με τον πολιτισμό της καθημερινής ζωής, και τελικά με την ίδια την ποιότητα της καθημερινής μας ζωής. Θίγεται η πολιτισμική μας υπόσταση, και απομακρυνόμαστε ανεπαίσθητα αλλά σταθερά από την πολιτισμική πρόσληψη της ευρωπαϊκής οικογένειας στην οποία θέλουμε να ανήκουμε. Ας θυμηθούμε εδώ τη σαρκοφάγο του Ιωάννου[1] ή τον γνωστό μυλωνά του Σεφέρη,[2] ως δείγματα μιας βιωματικής σχέσης με το παρελθόν που δεν φαίνεται να υπάρχει πια.

Αν οι στάβλοι του περίφημου Ιπποδρόμου της Θεσσαλονίκης σκεπάζονται σήμερα από τα απορρίμματα ενός συνοικιακού σούπερ μάρκετ, και οι αφέτες του Ιπποδρόμου από την αρχιτεκτονική του σταθμού αυτοκινήτων, το οκτάγωνο του Αγίου Νέστορος από κακοφτιαγμένες εργολαβικές πολυκατοικίες, και τα ρωμαϊκά λουτρά από φτηνά ξενοδοχεία και αυτοσχέδια ιδιωτικά πάρκινγκ, η αιτία δεν είναι μόνο η ανάγκη της ζωής να προχωρήσει. Είναι μια ζωή που επιχειρεί να προχωρήσει χωρίς βίωμα.

Κώστας Κωτσάκης

1. Γιώργος Ιωάνου, *Η σαρκοφάγος*. Αθήνα, Ερμής 1971.
2. «Κοντά μου βρισκόταν ένας απόστρατος ανεμόμυλος. Μια μέρα είδα στην πόρτα ένα μεσόκοπο άνθρωπο που πελεκούσε ξύλα. —Τι φτιάνεις;, τον ρώτησα. —Θα διορθώσω το μύλο. Θέλουν να τον κάνουν να γυρίζει για τον τουρισμό. Πιάσαμε κουβέντα. Έμοιαζε σπουδαίος στη δουλειά του. Ένας από τους δυο μαστόρους αυτού του είδους που έμεναν ακόμα στην περιοχή. Μου μίλησε με γνώση και λεπτομέρεια για όλα. Το χτίσιμο των μύλων, τα ξύλα, τα φυσικά τους, τις αρρώστιες τους. —Κι άμα τον τελειώσεις, ο μύλος θα γυρίζει μόνο για να τον βλέπουν; Δεν θ' αλέθει; Με κοίταξε σα να μην του είχε περάσει από το νου τέτοιο αδιανόητο πράγμα και μου είπε με τη λαχτάρα της ψυχής του. —Δεν είναι σωστό. Πρέπει ν' αλέθουν και λίγο σιταράκι.» Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές Β*, Αθήνα, Ικαρος 1974, σ. 154.

της **ΛΙΝΑΣ ΜΥΛΩΝΑΚΗ**
Ιστορικού κινηματογράφου,
Δρ. Κινηματογραφικών Σπουδών Α.Π.Θ.

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και η «Τέχνη»

Από την αμφισβήτηση στην επιτυχία: Οι πρώτες εβδομάδες ελληνικού κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη

Ένας δραστήριος πολιτιστικός φορέας, μερικοί ανήσυχοι διανοούμενοι, μία επέτειος (τα 25χρονα της ΔΕΘ) και ένα ιστορικό υπόμνημα: Συστατικά αρκετά για να γεννηθεί η πρώτη «Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου», που έμελλε να εξελιχθεί σε έναν από τους σημαντικότερους κινηματογραφικούς θεσμούς της πόλης, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Η συμβολή της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη», και ιδιαίτερα, του προέδρου της Κινηματογραφικής Λέσχης της «Τέχνης» Παύλου Ζάννα, υπήρξε καθοριστική για την επίσημη διοργάνωση μιας εβδομάδας κινηματογραφικών προβολών, που διοργανώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1960, με αφορμή τον εορτασμό των 25 χρόνων της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης.

ΣΚΗΝΗ 1η: Η «Τέχνη» και η 1η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου

Η γέννηση ενός φεστιβάλ

Στις 9 Μαρτίου 1960, ο πρόεδρος της Κινηματογραφικής Λέσχης Παύλος Ζάννας συντάσσει υπόμνημα προς τη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης, σε συνεργασία με τα μέλη της «Τέχνης», τον λογοτέχνη Νίκο Μπακόλα και τον τότε υποδιευθυντή της ΔΕΘ Δαμιανό Γαλαζούδη, όπου προτείνει τη «διοργάνωση κινηματογραφικής επιδείξεως (φεστιβάλ), απαντώντας σε σχετικό ερώτημα της ΔΕΘ για την υποβολή προτάσεων στο πλαίσιο του εορτασμού των 25 χρόνων της.

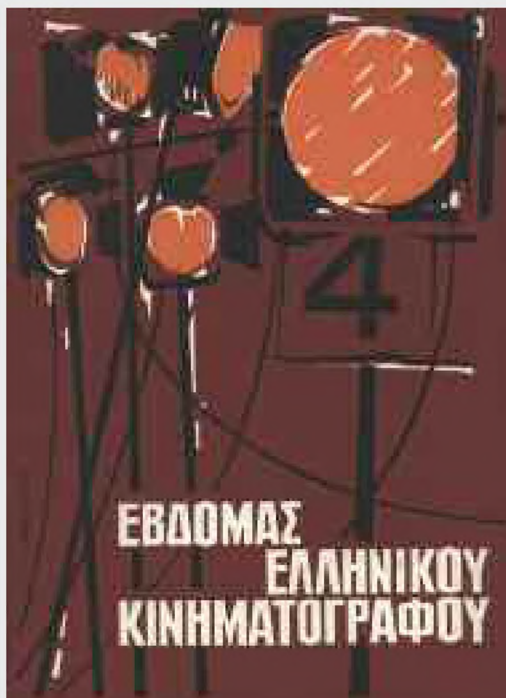
Το υπόμνημα συνυπογράφεται από τον πρόεδρο της «Τέχνης» καθηγητή Λίνο Πολίτη και τον γενικό της γραμματέα Μωρίς Σαλτιέλ, και υποβάλλεται στο ΔΣ της ΔΕΘ. Λόγω της βιαστικής και απροετοίμαστης πρώτης διοργάνωσης, λίγοι διέβλεπαν πως μια κοσμική «κινηματογραφική επίδειξις», σύμφωνα με τα σχόλια του Τύπου, θα μπορούσε να εδραιωθεί στην πόλη και να καταστεί ένας από τους σημαντικότερους κινηματογραφικούς θεσμούς της χώρας.

ΣΚΗΝΗ 2η: "Why Festival now?"
Τα επιχειρήματα της «Τέχνης»

Οι εμπνευστές της πρωτοβουλίας πίστεψαν εξαρχής στη δυναμική του εγχειρήματος. Σύμφωνα με το υπόμνημα της «Τέχνης» προς τη ΔΕΘ, το Φεστιβάλ θα ήταν «μια πρωτότυπος εκδήλωσις, μοναδική για την Ελλάδα», που θα συνέβαλε στη διεθνή προβολή της ελληνικής κινηματογραφίας. Η αισιοδοξία των διοργανωτών στηριζόταν στην οικονομική κινητικότητα της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα, η οποία, κατά τους συντάκτες του υπομνήματος, «αναπτύσσεται ήδη εις σημαντικώτατον κλάδον της οικονομικής δραστηριότητος της χώρας».

Ταυτόχρονα, η πρόταση της «Τέχνης» προανήγγειλε τον διεθνή χαρακτήρα της διοργάνωσης, κάνοντας λόγο για εκδηλώσεις διεθνούς εμβέλειας: «Η διεθνής συμμετοχή είναι εξησφαλισμένη, διότι τα ξένα κράτη ασφαλώς θα ενδιαφερθούν διά την προβολήν της κινηματογραφικής των βιομηχανίας, παραλλήλως προς τας άλλας αυτών επιτεύξεις, αίτινες προβάλλονται διά της ΔΕΘ», γράφουν οι συντάκτες. «Η εκδήλωσις θα έχει αρχικώς χαρακτήρα ελληνικόν, με έκτακτον ξένην συμμετοχήν», σημείωνε το υπόμνημα, που προέβλεπε τις προοπτικές συνέχισης της διοργάνωσης, με μόνιμη έδρα τη Θεσσαλονίκη («Η ΔΕΘ, με την συμπαράστασιν των τοπικών οργανώσεων, δύναται να επιδιώξει και να επιτύχη όπως η εκδήλωσις αύτη πραγματοποιήται καθ' έτος εις την πόλιν μας») και την ένταξή της στον παγκόσμιο χάρτη των κινηματογραφικών φεστιβάλ.

Στο υπόμνημα υποδεικνύονται ως κατάλληλοι χώροι προβολής το «Ολύμπιον» και το «Κολοσσαίον». Εξετάζεται η περίπτωση του υπαίθριου θεάτρου του ΑΠΘ, του θεάτρου της ΕΜΣ, ενώ θίγεται «το ενδεχόμενο ανεγέρσεως υπό της ΔΕΘ, με την συμπαράστασιν της "Τέχνης" και εις τον προβλεπόμενον χώρον, καταλλήλου αιθούσης».



Αφίσα της 4ης διοργάνωσης του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου – η πρώτη αφίσα που διασώζεται στο ψηφιακό αρχείο του φεστιβάλ.

© Αρχείο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

ΣΚΗΝΗ 3η: Τα εγκαίνια
Εξαγγελίες και εμπόδια

Η 1η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου (20-26 Σεπτεμβρίου) ξεκινά επισήμως στις 20 Σεπτεμβρίου 1960 στο κινηματοθέατρο «Ολύμπιον», υπό την οργανωτική ευθύνη της ΔΕΘ. Η νέα διοργάνωση εγκαινιάζεται από τον υπουργό Βιομηχανίας Νικόλαο Μάρτη, που αναλαμβάνει την εποπτεία του θεσμού.

Οι εξαγγελίες των διοργανωτών είναι μεγαλεπήβολες. Ο πρόεδρος της ΔΕΘ Γιώργος Γεωργιάδης προσδοκά ενίσχυση της ελληνικής βιομηχανίας μέσω του κινηματογράφου, ενώ ο υπουργός Βιομηχανίας Νικόλαος Μάρτης δεν διστάζει να μιλήσει για «σοβαρή πιθανότητα ίδρυσης αμερικανικού στούντιο στην Ελλάδα» (!), με στόχο την υλοποίηση ξένων συμπαραγωγών.

Ο πρώτος πρόεδρος της κριτικής επιτροπής, ο λογοτέχνης Στρατής Μυριβήλης, υπογραμμίζει την εκπαιδευτική, καλλιτεχνική και εθνική αποστολή του φεστιβάλ, στο οποίο προβάλλονται 14 ελληνικές ταινίες (4 μεγάλου μήκους και 10 μικρού μήκους). Ταυτόχρονα, η 1η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου φιλοξενεί αφιέρωμα στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή της τελευταίας πενταετίας (1955-1960), που, σύμφωνα με τους διοργανωτές, «έχει ως στόχο να δώσει μια κατατοπιστική εικόνα των προόδων της ελληνικής κινηματογραφίας».

Ωστόσο, οι διοργανωτές αντιμετωπίζουν πληθώρα εμποδίων: τον περιορισμένο χρόνο προετοιμασίας, τις αδυναμίες και τα λάθη της τελευταίας στιγμής, που εντείνονται από την ελλιπή διαφήμιση και προβολή του θεσμού, αλλά και την απαισιοδοξία του Τύπου και τις επιφυλάξεις των κινηματογραφικών παραγωγών, που στην καλύτερη περίπτωση εμφανίζονται περιφρονητικά αδιάφοροι και στη χειρότερη φανατικοί πολέμιοι του φεστιβάλ. Σύμφωνα με τις πηγές της εποχής, οι παραγωγοί τηρούν επιφυλάξεις για τον νέο θεσμό, αρκετοί δεν δηλώνουν συμμετοχή, ενώ όσοι τελικά συμμετέχουν, επιδιώκουν να επηρεάσουν την κριτική επιτροπή, ώστε να εξασφαλίσουν κάποια διάκριση.



Ο Τάκης Κανελλόπουλος με τη Λίλυ Παπαγιάννη και τον Άγγελο Αντωνόπουλο, στην επίσημη προβολή της ταινίας *Εκδρομή*, στο 7ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου (1968).



Ο Τζέιμς Πάρις αγορεύει, ο Γιάννης Βελλίδης παρακολουθεί, στο περιθώριο του 7ου Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου (1968).

ΣΚΗΝΗ 4η: Από την αμφισβήτηση στην επιτυχία
Οργανωτικές αδυναμίες και αποκαλύψεις

Ο Τύπος επισημαίνει αρκετά οργανωτικά λάθη και τον περιορισμένο χρόνο των τριών μηνών για την προετοιμασία του θεσμού, ενώ αποδοκιμάζει την «αλλοπρόσαλλη σύνθεση της κριτικής επιτροπής, απ' όπου απουσιάζουν σκανδαλωδώς οι άνθρωποι του κινηματογράφου». Οι εφημερίδες υπογραμμίζουν την έλλειψη διαφήμισης της 1ης Εβδομάδος Ελληνικού Κινηματογράφου και παρατηρούν ότι ελάχιστες αφίσες τοιχοκολλήθηκαν μία μέρα πριν από τη λήξη του φεστιβάλ. Ευθύνες καταλογίζονται και στις επίσημες αρχές και στον πνευματικό κόσμο της πόλης — ακόμη και σε μέλη της κριτικής επιτροπής, διότι απουσιάζουν από τις προβολές και τις εκδηλώσεις του φεστιβάλ. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις (Κατίνα Παξινού, Στρατής Μυριβήλης, Αντιγόνη Βαλάκου, Άννα Συνοδινού) επιβεβαιώνουν τον κανόνα της γενικευμένης αμφιθυμίας.

Ωστόσο, ο τοπικός Τύπος υποδέχεται θερμά το φεστιβάλ και το χαρακτηρίζει «μέγα καλλιτεχνικό γεγονός». Οι εφημερίδες εξαίρουν τη συμμετοχική στάση του κοινού απέναντι στον νέο θεσμό. Σύμφωνα με τον γραμματέα της κριτικής επιτροπής και κριτικό κινηματογράφου Μάριο Πλωρίτη, «το κοινό ήταν η μεγάλη αποκάλυψη κι ο μεγάλος νικητής του φεστιβάλ». Οι θεατές επιφυλάσσουν θερμή υποδοχή στις ταινίες *Το ποτάμι* του Νίκου Κούνδουρου (στο αρχικό μοντάζ του σκηνοθέτη) και στο ντοκιμαντέρ *Μακεδονικός γάμος* του Τάκη Κανελλόπουλου, με το οποίο πρωτοεμφανίζεται ο Θεσσαλονικιός δημιουργός και αποκαλείται από τους κριτικούς η «μεγάλη έκπληξη» της διοργάνωσης.

ΣΚΗΝΗ 5η: Μια ωραία στιγμή
του ελληνικού κινηματογράφου
Δημιουργία ενός φεστιβάλ-σταθμού

Ο απολογισμός της διοργάνωσης είναι εν τέλει θετικός. Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» συνεισφέρει στη δημιουργία ενός φεστιβάλ-σταθμού για τον ελληνικό κινηματογράφο, μια διοργάνωση «σχεδόν θρίαμβο», που για πολλούς υπήρξε «μια δοκιμασία με αίσια κατάληξη» και αδιαμφισβήτητα μια «ωραία στιγμή» του ελληνικού κινηματογράφου — η πρώτη «επίσημη ώρα» για το ελληνικό σινεμά, όπου «αφικνούνται οι κορυφαίοι των καλλιτεχνών μας» (Παξινού, Βουγιουκλάκη, Καρέζη, Βαλάκου, Κοντού).

Σε μια εποχή μεγάλης ακμής της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα, το φεστιβάλ γίνεται συνώνυμο της αίγλης του εγχώριου σταρ-σύστεμ, που δίνει το "παρών" στα γεγονότα του φεστιβάλ (προβολές, συζητήσεις, χοροεσπερίδες), όπως η χοροεσπερίδα στη Λέσχη Αξιωματικών κατά την τελετή απονομής των βραβείων: Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, κατά την τελετή διεξάγεται πλειοδοτικός διαγωνισμός με έπαθλο έναν χορό με τη σταρ Αλίκη Βουγιουκλάκη. Πλειοδοτεί ο εφοπλιστής Μάριος Νομικός, που δωρίζει τις 30.000 δραχμές του διαγωνισμού υπέρ του Δημοτικού Βρεφοκομείου Θεσσαλονίκης.

ΣΚΗΝΗ 6η: Παύλος Ζάννας και Μάριος Πλωρίτης
Στόχοι και προσδοκίες

Ο εμπνευστής της διοργάνωσης, Παύλος Ζάννας, εκφράζει την ικανοποίησή του για την πορεία της 1ης Εβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου, μολονότι, όπως ο ίδιος παραδέχεται, «ξεκίνησε κάτω απ' τους χειρότερους οιωνούς» (περιοδικό *Ο Ταχυδρόμος*, 8 Οκτωβρίου 1960). Σύμφωνα με τον Παύλο Ζάννα, η επιτυχής έκβαση του φεστιβάλ οφείλεται σε δύο ταινίες (*Το ποτάμι* του Νίκου Κούνδουρου και *Μακεδονικός γάμος* του Τάκη Κανελλόπουλου) αλλά και στην Αλίκη Βουγιουκλάκη, η παρουσία της οποίας «την τελευταία βραδιά έφερε έξω από την αίθουσα προβολής χιλιάδες κόσμου και δημιούργησε την ηλεκτρισμένη εκείνη ατμόσφαιρα που πλαισιώνει συνήθως κάθε κινηματογραφικό φεστιβάλ».

Με αισιοδοξία ατενίζει το μέλλον του θεσμού και ο γενικός γραμματέας της κριτικής επιτροπής του φεστιβάλ, Μάριος Πλωρίτης. Εκτιμά ότι η διοργάνωση μπορεί να πετύχει την καλύτερη διεθνή προβολή της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, να δώσει μια αντιπροσωπευτική εικόνα των εξελίξεων του ελληνικού κινηματογράφου, να προβάλει νέα ταλέντα και να επαναφέρει στο προσκήνιο παραγκωνισμένους δημιουργούς.



Ο Λάμπρος Κωνσταντάρας και Μάρω Κοντού προσέρχονται στο 10ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1971).

© Αρχείο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

ΣΚΗΝΗ 7η: 2η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου (1961)
Επισημοποίηση και λογοκρισία

Η επανάληψη της Εβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου για δεύτερη συνεχή χρονιά, με πρόεδρο τον ακαδημαϊκό Ηλία Βενέζη, βρίσκει τον θεσμό με επίσημο κανονισμό, ο οποίος καταρτίζεται στα πρότυπα των διεθνών φεστιβάλ Καννών και Βερολίνου. Η 2η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου διεξάγεται από τις 18 έως τις 24 Σεπτεμβρίου 1961 στο «Ολύμπιον», με πανελλήνιες πρεμιέρες όχι μόνο ελληνικών, αλλά και ξένων ταινιών — εκτός συναγωνισμού.

Στο φεστιβάλ συμμετέχουν περισσότερες ελληνικές ταινίες και γίνεται καλύτερη διαφήμιση, ενώ παρουσιάζονται τα πρώτα προβλήματα με τη λογοκρισία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ταινία *Συνοικία το όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη, που σκανδαλωδώς αποκλείεται από τα βραβεία, για πολιτικούς λόγους. Οι συντελεστές της ταινίας αποχωρούν από την τελετή έναρξης, σε ένδειξη διαμαρτυρίας.



Ο Μάνος Κατράκης μιλάει σε εκδήλωση στο πλαίσιο της 2ης Εβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου (1961). Πίσω του, καθιστός, ο Μίκης Θεοδωράκης.

© Αρχείο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

ΣΚΗΝΗ 8η: 3η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου (1962)
Επιτροπές και χρηματικά βραβεία

Η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου (17-23 Σεπτεμβρίου 1962) θεσμοθετείται διά νόμου, με ενεργό ανάμειξη του Υπουργείου Βιομηχανίας στη διοργάνωση και τη ΔΕΘ σε περιορισμένο ρόλο εκτελεστικού οργάνου του κανονισμού του φεστιβάλ. Σύμφωνα με τον νέο κανονισμό, το κινηματοθέατρο «Ολύμπιον» γίνεται η μόνιμη έδρα του φεστιβάλ, και προβλέπονται τρεις επιτροπές (προκρίσεως, οργανωτική και κριτική). Επίσης, απονέμονται για πρώτη φορά τα βραβεία των κριτικών κινηματογράφου, αθηναϊκού και μακεδονικού Τύπου, στο ξενοδοχείο «Μεντιτερανέ».

Τα βραβεία του φεστιβάλ συνοδεύονται και από χρηματικά έπαθλα, τα οποία αθλοθετούνται από διάφορους φορείς της πόλης (Εμποροβιομηχανικό Επιμελητήριο, Οργανισμός Υδρεύσεως Θεσσαλονίκης κ.ά.).



Η Αλίκη Βουγιουκλάκη στο ρόλο της *Μανταλένας*, που της χάρισε το 1ο βραβείο γυναικείου ρόλου στην 1η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου (1960).

ΣΚΗΝΗ 9η: 4η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου (1963)
Νίκος Κούνδουρος και James Paris

Το 1963 κυκλοφορεί ο πρώτος κατάλογος των ταινιών της διοργάνωσης, με πληροφορίες για τις ταινίες και τους δημιουργούς, ενώ καταργείται η χοροεσπερίδα. Η τελετή απονομής των βραβείων γίνεται στο «Ολύμπιον», παρουσία του κοινού. Η 4η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου (16-22 Σεπτεμβρίου 1963) χαρακτηρίζεται από την προβολή της ταινίας *Μικρές Αφροδίτες* του Νίκου Κούνδουρου, που έχει ήδη βραβευθεί στο Βερολίνο, αλλά και την πρώτη θεαματική εμφάνιση του κινηματογραφικού παραγωγού James Paris, ο οποίος θα απασχολήσει τα επόμενα φεστιβάλ με τις εθνικοπατριωτικές παραγωγές του και τις επεισοδιακές καμπάνιες του.

Ο Παύλος Ζάννας επισημαίνει την ανάγκη της οργανωτικής αυτονομίας του φεστιβάλ από τη ΔΕΘ, καθώς και την ενίσχυσή του μέσα από τη δημιουργία διεθνούς αγοράς ταινιών — πρόταση που θα μείνει μετέωρη και θα εφαρμοστεί σχεδόν δύο δεκαετίες αργότερα.

ΣΚΗΝΗ 10η: 5η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου (1964)
Από το «Ολύμπιον» στην ΕΜΣ

Η έδρα του φεστιβάλ μεταφέρεται από το «Ολύμπιον» στην Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών (ΕΜΣ), που κατά την επόμενη δεκαετία θα συνδεθεί στενά με την πορεία του θεσμού. Πρόεδρος της κριτικής επιτροπής της 5ης Εβδομάδος Ελληνικού Κινηματογράφου (21-27 Σεπτεμβρίου 1964) είναι και πάλι ο Ηλίας Βενέζης, ενώ κάνουν την εμφάνισή τους οι πρώτες διεθνείς κινηματογραφικές παρουσίες (οι σκηνοθέτες Henri Verneuil και Velo Radev, ο εκ των ηθοποιών του *America America* Στάθης Γιαλελής και η Μις Υφήλιος Κορίνα Τσοπέη), που διαμορφώνουν φεστιβαλικό κλίμα κατά τις προβολές των ταινιών.

Ο τοπικός Τύπος ανακοινώνει και άλλες αφίξεις ξένων διασημοτήτων (Omar Sarif, Federico Fellini), που τελικά δεν επιβεβαιώνονται. Δεν λείπουν τα προβλήματα με τη λογοκρισία, καθώς και επεισόδια στην προβολή του ντοκιμαντέρ *Οι ελιές* του Δημήτρη Κολλάτου, που από τον πρόεδρο της κριτικής επιτροπής Ηλία Βενέζη χαρακτηρίζεται «άσεμνη» και ότι «προκαλεί το κοινό αίσθημα».

ΣΚΗΝΗ 11η: 6η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου (1965)
Νέοι Έλληνες σκηνοθέτες

Η 6η διοργάνωση του φεστιβάλ (20-26 Σεπτεμβρίου 1965) σηματοδεύεται από την απόσυρση της ταινίας *Ιστορία μιας ζωής* της Φίνος Φιλμ, που απέχει διότι ο Φιλοποίμην Φίνος δηλώνει «θιγόμενος εκ της στάσεως και των αποφάσεων της επιτροπής προκρίσεως». Παράλληλα με τις ελληνικές ταινίες, διοργανώνεται ρετροσπεκτίβα για ταινίες επιστημονικής φαντασίας στον κινηματογράφο «Αλέξανδρος».

Η κινηματογραφική κριτική καταγράφει την παρουσία μιας νέας γενιάς Ελλήνων σκηνοθετών, που πρωτεύει στις ταινίες μικρού μήκους (Βούλγαρης, Ζώης, Ζαχαροπούλου, Λιαρόπουλος, Μανθούλης κ.ά.). Ξένοι κριτικοί κινηματογράφου, όπως ο Gideon Bachman και ο Jean Louis Comolli, δίνουν το "παρών" και ξεχωριστή αίγλη στο φεστιβάλ.



Ο εμπνευστής του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης Παύλος Ζάννας, που πρωτοστάτησε στη δημιουργία του θεσμού ως πρόεδρος της Κινηματογραφικής Λέσχης της "Τέχνης". Εδώ σε φωτογραφία από την ταινία *Παύλος Ζάννας* του Λευτέρη Ξανθόπουλου.

© Αρχείο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

ΣΚΗΝΗ 12η: 7ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου (1966)
Από την Εβδομάδα στο Φεστιβάλ

Η μέχρι πρότινος «Εβδομάς» μετονομάζεται σε «Φεστιβάλ», που το 1966 (22-28 Σεπτεμβρίου) υποδέχεται μερικές από τις πιο σημαντικές δημιουργίες του ελληνικού κινηματογράφου της εποχής. Προβάλλονται, μεταξύ άλλων, οι ταινίες *Εκδρομή* του Τάκη Κανελλόπουλου, *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού, *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη και *Τζίμης ο τίγρης* του πρωτοεμφανιζόμενου Παντελή Βούλγαρη.

Διοργανώνεται για πρώτη φορά, υπό την αιγίδα της ΔΕΘ, Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου, το οποίο διεξάγεται μία εβδομάδα νωρίτερα από την κεντρική διοργάνωση. Παράλληλα, διεξάγεται αφιέρωμα στις νεορεαλιστικές ελληνικές ταινίες (1951-1961) στον κινηματογράφο «Αλέξανδρος», ενώ διακεκριμένα μέλη της κριτικής επιτροπής, όπως ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Μάνος Χατζιδάκις, προβαίνουν σε νέες καταγγελίες για «βία και νοθεία» στη διαδικασία της ψηφοφορίας.

ΣΚΗΝΗ 13η: Αντί επιλόγου
Ο αέρας του ζωντανού κινηματογράφου

Το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης θα διαγάγει περιπετειώδη βίο, ιδιαίτερα στα δύσκολα χρόνια της δικτατορίας, που θα σκληρύνουν τη λογοκρισία, αλλά θα αναδείξουν μια διαφορετική κινηματογραφική γραφή, μέσα από τις ταινίες και τους δημιουργούς του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.

Παρά τις αντιξοότητες, η πορεία του θεσμού θα είναι ανοδική μέχρι σήμερα, στα βήματα που οραματίστηκε ο Παύλος Ζάννας. Ο εμπνευστής του Φεστιβάλ, μιλώντας στο *Βήμα* (25.9.1966), είχε ήδη επισημάνει την ανάγκη «να πάψουμε να γυρίζουμε ταινίες κλεισμένοι σ' έναν πύργο αδιάφορης απομόνωσης...», προκειμένου «να τολμήσουμε να βρούμε μια θέση στον διεθνή χώρο κοντά στις άλλες μικρές ή καινούριες εθνικές παραγωγές, που μέσα από τις ιδιοτυπίες τους ξεχωρίζουν, γιατί αναπνέουν τον αέρα του νέου, του ζωντανού κινηματογράφου». ■

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Μπακόλας, Ν. *Ατέλειωτη ιστορία*, Θεσσαλονίκη, Ιανός 1999

Ξανθόπουλος, Λ. (επιμ.). *Παύλος Ζάννας*. Αθήνα, Αιγόκερως - Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1999 (β΄ έκδοση).

Συλλογικό. *1960-2009. 50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη, Ιανός - ΦΚΘ 2009.

Συλλογικό. *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη: Κείμενα για τον κινηματογράφο.* Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία Θεσσαλονίκη, «Τέχνη» - ΦΚΘ 2002.

Ευχαριστούμε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, και ιδιαίτερα την κ. Άννα Μηλώση, για την ευγενική παραχώρηση φωτογραφικού υλικού από το ψηφιακό αρχείο του Φεστιβάλ, για τις ανάγκες του άρθρου.

της **ΓΙΑΝΝΑΣ ΤΣΟΚΟΥ**
Δρ. Θεατρολογίας

Το Βασιλικό Θέατρο
Συνέχειες και ασυνέχειες στη ζωή ενός θεάτρου

Οι νεότεροι θεατές που διασχίζουν το κατώφλι του Βασιλικού Θεάτρου δύσκολα φαντάζονται την περιπετειώδη ιστορία του. Οι παλαιότεροι λησμονούν σιγά σιγά το θέατρο που προϋπήρχε. Ως Βασιλικό Θέατρο στη Θεσσαλονίκη εννοούνται δύο θέατρα: Το πρώην Βασιλικό, που υπήρξε στην ίδια θέση από το 1940 μέχρι το 1996, και φυσικά το υπάρχον. Ένα είναι βέβαιο: οι Θεσσαλονικείς έχουν συγκεχυμένη αντίληψη της ιστορίας του Βασιλικού Θεάτρου.

Η αρχή

Πώς προέκυψε όμως στη Θεσσαλονίκη ένα θέατρο με την επονομασία Βασιλικό, που, παρά τις όποιες κατά καιρούς μετονομασίες, διατήρησε τελικά το όνομα αυτό; Πολλά και ενδιαφέροντα σχετίζονται με το Βασιλικό Θέατρο· γεγονότα που συνδέονται στενά με την πολιτική και πολιτιστική ιστορία της χώρας και της πόλης, και βέβαια με την καλλιτεχνική δημιουργία.

Η αρχή εντοπίζεται στις θερινές περιοδείες του Εθνικού Θεάτρου και στην πολιτιστική πολιτική του καθεστώτος Μεταξά. Το Εθνικό, ήδη από το 1933, εμπλουτίζει την πολιτιστική ζωή της Θεσσαλονίκης με σειρά παραστάσεων από το χειμερινό του ρεπερτόριο. Αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής πολιτικής του, οι περιοδείες κάνουν φανερή την έλλειψη κατάλληλης θεατρικής στέγης στην πόλη. Ηθοποιοί όπως οι Μινωτής, Παπαδάκη, Παξινού ερμηνεύουν έργα όπως ο *Άμλετ* σε κινηματοθέατρα και μακιγιάρονται στον δρόμο.

Καθοριστική υπήρξε η παρουσία του Κωστή Μπαστιά. Λάτρης του θεάτρου, εμπνευστής της Λυρικής Σκηνής, συγγραφέας, διανοούμενος της εποχής, ο Μπαστιάς υπηρέτησε το Εθνικό Θέατρο από πολύ νωρίς. Απαραίτητη αποσαφήνιση: Από το 1935, με την επάνοδο του βασιλιά, και ώς το 1941 το Εθνικό Θέατρο μετονομάζεται σε Βασιλικό. Το 1937, ο Μπαστιάς διορίζεται από τον Ιωάννη Μεταξά διευθυντής Γραμμάτων και Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας και γενικός διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου, θέση που του δίνει σχεδόν απόλυτη εξουσία. Ο Μπαστιάς ήθελε το Βασιλικό Θέατρο εξωστρεφές, να απευθύνεται σε πλατιά μάζα κοινού, με παραρτήματα σε μεγάλες πόλεις όπως η Θεσσαλονίκη. Στο πλαίσιο μιας φασίζουσας καλλιτεχνικής πολιτικής, το Βασιλικό γιγαντώνεται ενώ τα δείγματα του κρατικού παρεμβατισμού είναι έντονα. Σχεδιάζεται υπαίθριο θέατρο στην Αθήνα για μεγαλειώδεις παραστάσεις, χωρητικότητας 10.000 θεατών, με τεράστια σκηνή και υποδομή για πολυπληθή ορχήστρα. Δημιουργείται το Άρμα Θέσπιδος, η κινητή θεατρική μονάδα για περιοδείες. Ταυτόχρονα, προτείνεται η δημιουργία υπερσύγχρονης θερινής σκηνής στη Θεσσαλονίκη. Στην πόλη εκδηλώνονται αντιδράσεις που αφορούν τόσο την ανάπτυξη των τοπικών καλλιτεχνικών δυνάμεων όσο και τα ιδιωτικά συμφέροντα που θίγονται από τη μακροχρόνια περιοδεία του Βασιλικού.

Τον Μάιο του 1938, ο Μπαστιάς επισκέπτεται για πολλοστή φορά τη Θεσσαλονίκη, οργανώνοντας μεγάλη περιοδεία, και αναγγέλλει τη δημιουργία μό-



νιμης θερινής σκηνής για το Βασιλικό Θέατρο και τη Βασιλική Λυρική Σκηνή. Καθιερώνεται μόνιμη θερινή περίοδος του Βασιλικού Θεάτρου στη Θεσσαλονίκη.

Τα γεγονότα εξελίσσονται τάχιστα. Στις 14 Μαΐου, ο Ιωάννης Μεταξάς εκχωρεί κατά πλήρη κυριότητα στον Οργανισμό Βασιλικού Θεάτρου έκταση 3,5 στρεμμάτων, ώστε να ανεγερθεί σύγχρονο θέατρο με περιστρεφόμενη σκηνή και χωρητικότητα 2.000 θεατών. Η απόφαση καθόρισε το ιδιοκτησιακό καθεστώς του μελλοντικού θεάτρου, καθώς αποτελούσε μέχρι το 2003 περιουσία του Εθνικού Θεάτρου και όχι του ΚΘΒΕ, όπως πίστευαν πολλοί Θεσσαλονικείς. Στόχος λοιπόν η δημιουργία ενός αστικού σύγχρονου θεάτρου που παρακολουθεί τις διεθνείς εξελίξεις. Ο σχεδιασμός ανατέθηκε στον αρχιτέκτονα-πολεοδόμο Κωνσταντίνο Δοξιάδη, μαζί με το ανοιχτό θέατρο στην Αθήνα και το Άρμα Θέσπιδος. Ως χώρος επιλέχθηκε η περιοχή του Λευκού Πύργου.[1] Κήποι, αναψυκτήρια, το θέατρο του Λευκού Πύργου και άλλες σκηνές για ποικίλες ψυχαγωγικές εκδηλώσεις αποτελούσαν «το μεγαλύτερον κοσμικόν κέντρον της Ανατολής», όπως διαφημιζόταν τότε.

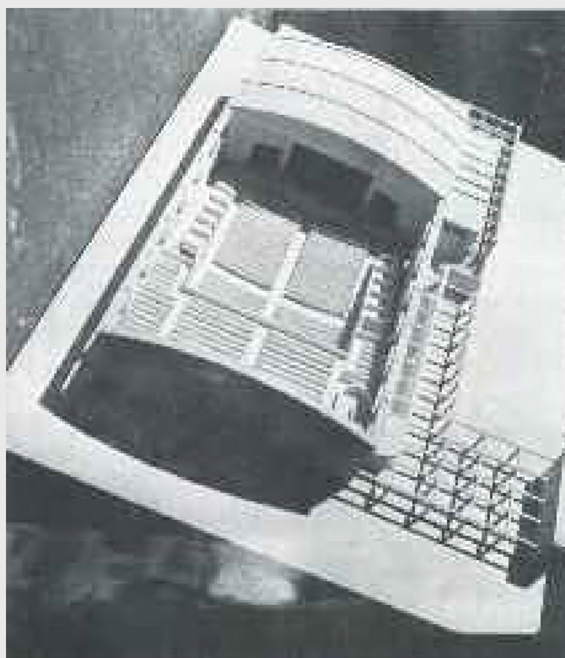
Θέατρο με σύγχρονες εγκαταστάσεις, περιστρεφόμενη σκηνή και πρόσοψη με τρεις μπούκες, το Βασιλικό ακολουθούσε μια πιο σύγχρονη θεατρική τάση, όπως είχε ήδη διαμορφωθεί το 1933, στο θερινό θέατρο της Μαρίκας Κοτοπούλη από τον Δημήτρη Πικιώνη. Η πλατεία χωρούσε 800 θεατές, τα χαρακτηριστικά κτιστά θεωρεία 100 και από τον εξώστη 400 άτομα παρακολουθούσαν τη δράση στη σκηνή. Επρόκειτο για κτίσμα με καθαρές γραμμές, που ακολουθούσε τις μοντερνιστικές αρχές. Ένα θέατρο για μαζικό κοινό —ο Μπαστιάς έβλεπε και τον στρατό ανάμεσα στους θεατές—, χαρακτηριστικό της φασιστικής νοοτροπίας που επικρατούσε στην Ευρώπη.

Προβλήματα εν τη γενέσει;

Το κτίριο του Δοξιάδη φιλοδοξούσε να είναι λειτουργικό τόσο το καλοκαίρι όσο και κάποιους χειμερινούς μήνες. Ο αρχιτέκτονας προέβλεψε να σκεπάζεται η οροφή της πλατείας με χοντρό καραβόπανο όταν το απαιτούσαν οι καιρικές συνθήκες. Η ξαφνική νεροποντή την ημέρα της πρώτης παράστασης απέδειξε ότι η λύση αυτή δεν ήταν αρκετή. Σύντομα ανακοινώθηκε ότι η οροφή θα γινόταν ξύλινη, ώστε να προστατεύονται οι θεατές. Ο χορός των μετατροπών στο κτίριο είχε αρχίσει...

Στη συνείδηση του κοινού το νέο θέατρο δημιουργεί ανάμεικτα συναισθήματα. Γκαράζ το χαρακτηρίζει ο Γιώργος Βαφόπουλος, στρατιωτική αποθήκη άλλοι. Παρ' όλα αυτά, οι θεατρόφιλοι το εντάσσουν στη ζωή τους. Εδώ είδαν πολλές από τις σημαντικότερες παραστάσεις που δόθηκαν στην πόλη. Η σχέση αγάπης-μίσους των Θεσσαλονικέων με το Βασιλικό Θέατρο είχε μόλις ξεκινήσει.

Τα όποια λειτουργικά και αισθητικά ζητήματα του κτιρίου[2] δεν αναιρούν τη σημαντική καλλιτεχνική σημασία του Βασιλικού στην καλλιτεχνική ζωή της πόλης. Την 1η Ιουλίου 1940 εγκαινιάζεται με μεγάλη επισημότητα. Ο Αλέξης Μινωτής ερμηνεύει *Ριχάρδο Γ΄* του Σαίξπηρ σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, ενώ ο θίασος δίνει 68 παραστάσεις με δώδεκα έργα μέχρι τις 19 Αυγούστου. Αμέσως μετά, τη σκυτάλη παίρνει η Βασιλική Λυρική Σκηνή. Ενώ οι Θεσσαλονικείς ακούν τη *Νυχτερίδα* του Στράους στην 100ή παράσταση και αργότερα παρακολουθούν την πρεμιέρα της *Μαντάμ Μπάτερφλάι*, ο πόλεμος αρχίζει να κάνει αισθητή την παρουσία του. Σύντομα ανακόπτεται η καλλιτεχνική δραστηριότητα και το Βασιλικό σιγεί.



Σχέδιο του Κωνσταντίνου Δοξιάδη από το 1938.



Πανοραμική όψη του παλιού Βασιλικού Θεάτρου



Βασιλικό Θέατρο, δεκαετία 1960.

Κρατικό Θέατρο και Κατοχή

Στα σκοτεινά χρόνια της Κατοχής, το Βασιλικό χρησιμοποιείται από τους Γερμανούς ως χώρος πολιτιστικών εκδηλώσεων, για συναυλίες και παραστάσεις. Στις 4 Νοεμβρίου του 1943 δίνεται μια ξεχωριστή, για τη θεατρική και πολιτική ιστορία της πόλης, πρεμιέρα. Με την *Τρισεύγενη* του Παλαμά ξεκινά το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης.

Θέατρο νέο, εγχώριο και κρατικό στην κατοχική Θεσσαλονίκη; Με την πρώτη ματιά μοιάζει για σύμπραξη με τους Γερμανούς, όμως στην πραγματικότητα ήταν ακριβώς το αντίθετο. Οι αρχές της Θεσσαλονίκης συσπειρώνονται ενάντια στην προσπάθεια Γερμανών και Βουλγάρων να εγκαταστήσουν εδώ κλιμάκιο του Εθνικού Θεάτρου της Βουλγαρίας. Με συνοπτικές διαδικασίες ιδρύεται από την κατοχική κυβέρνηση των Αθηνών το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης. Ως προς τον χώρο, το θερινό Εθνικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, όπως αποκαλείται πλέον το Βασιλικό, κρίνεται το μόνο κατάλληλο στη συγκεκριμένη συγκυρία για να φιλοξενήσει το Κρατικό Θέατρο. Το Εθνικό Θέατρο, ως ιδιοκτήτης, παραχωρεί τη χρήση του στις αρχές της πόλης, ενώ ζητείται από τη γερμανική διοίκηση να χρηματοδοτήσει τη μετατροπή του σε χειμερινό. Παρά τις εργασίες που γίνονται (μαρμάρινη επίστρωση της πλατείας, κλείσιμο των παραθύρων και νέα στέγη), το θέατρο παραμένει ιδιαίτερα κρύο τον χειμώνα.

Η στελέχωση γίνεται από ηθοποιούς με ευρεία καλλιέργεια και ισχυρό αντιστασιακό φρόνημα. Ανάμεσά τους οι: Μάνος Κατράκης, Παντελής Ζερβός, Ελένη Χατζηαργύρη, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Γιώργος Βακαλό, Κωστής Μιχαηλίδης. Διευθυντής ορίζεται ο Λέων Κουκούλας. Το σχήμα υπήρξε βραχύβιο αλλά έδωσε σειρά αξιόλογων παραστάσεων. Μετά την αποχώρηση των Γερμανών, το υπάρχον σχήμα διαλύεται και κάποια μέλη του προσπαθούν ανεπιτυχώς να δημιουργήσουν το Λαϊκό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.

Η μονιμότητα του προσωρινού

Το 1947, μεσούντος του Εμφυλίου, γίνονται νέες επισκευές και το Εθνικό επιστρέφει στη θερινή του "έδρα", όπου παρουσιάζει παραστάσεις μέχρι και το 1958. Στα χρόνια που μεσολαβούν μέχρι την ίδρυση του ΚΘΒΕ, το «τέως Βασιλικό», όπως αποκαλείται, επανέρχεται στην προηγούμενη ιδιοκτησιακή του κατάσταση, δηλαδή ως Εθνικό Θέατρο της Ελλάδος - Παράρτημα Θεσσαλονίκης.

Πάντως, επικρατεί κάποια σύγχυση στη διαχείριση του θεάτρου. Το Εθνικό Θέατρο διαθέτει στη Θεσσαλονίκη μόνιμο υπάλληλο-διαχειριστή που κλείνει τις συμφωνίες ενοικίασης του θεάτρου σε ιδιώτες, όταν αυτό δεν χρησιμοποιείται για την περιοδεία του Εθνικού και της Λυρικής Σκηνής. Ταυτόχρονα όμως, το Υπουργείο Βορείου Ελλάδος, αν και δεν υφίσταται πλέον το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης και συνεπώς δεν έχει αρμοδιότητα, παραχωρεί εγκρίσεις για τη φιλοξενία εκδηλώσεων, όπως π.χ. «Χοροεσπερίδα της Γενικής Διοίκησης Βορείου Ελλάδος υπέρ των ανταρτόπληκτων». Ο απεγνωσμένος υπάλληλος του Εθνικού αναγκάζεται να σημειώσει στο ημερολόγιό του: *Το θέατρον κατελήφθη άνευ εγκρίσεως.*[3]

Μετά την απελευθέρωση, και μέχρι το 1961, το Βασιλικό αποτελεί τη σημαντικότερη σκηνή της πόλης, καθώς δίνουν παραστάσεις, εκτός από τα τοπικά σχήματα, διάφοροι αθηναϊκοί θίασοι. Εδώ ξεκινά το 1945 τις παραστάσεις του στη Θεσσαλονίκη το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, με τους *Βρικόλακες* του Ίψεν. Η Κατερίνα Ανδρεάδη το 1948 παίζει, ανάμεσα σε άλλα, την ιψενική *Έντα Γκάμπλερ* και *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του Ο'Νιλ, το 1951 το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου χορεύει τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* και *Το καταραμένο φίδι*, ενώ ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη παρουσιάζει *Το επάγγελμα της κυρίας Γουώρεν* και την *Άννα των 1.000 ημερών*. Το 1955 ο θίασος Λαμπέτη - Παππά - Χορν παίζει, ανάμεσα σε άλλα, το *Πεγκ, καρδούλα μου* και το *Έγκλημα και τιμωρία*. Θεσσαλονικείς θυμούνται τον Ζεράρ Φιλίπ να πρωταγωνιστεί στον μολιερικό *Δον Ζουάν* σε παράσταση του Théâtre National Populaire. Το 1957 το Θέατρο Τέχνης δίνει ξανά σειρά παραστάσεων με φανατικούς θεατές. Στο Βασιλικό φιλοξενούνται οι συναυλίες της νεοσύστατης Συμφωνικής Ορχήστρας Βορείου Ελλάδος αλλά και μπαλέτα από τη Σοβιετική Ένωση και τη Γιουγκοσλαβία.

Με την πάροδο του χρόνου, το κτίριο παρουσιάζει εμφανή σημάδια φθοράς. Αντιμετωπίζει προβλήματα ακουστικής, θέρμανσης και, κυρίως, μόνωσης της στέγης, που στάζει την ώρα των παραστάσεων. Ο πνευματικός κόσμος της πόλης δυσφορεί. Όπως επισημαίνει η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», μέσα από τις σελίδες του περιοδικού της, είναι απαραίτητη η μετατροπή του σε βιώσιμο χειμερινό θέατρο, καθώς παραμένει ο μοναδικός κατάλληλος χώρος για παραστάσεις στην πόλη. Η πολιτεία μοιάζει να κωφεύει. Απ' ό,τι φαίνεται, ουδέν μονιμότερον του προσωρινού.

Πρώτη έδρα του ΚΘΒΕ

Η αλλαγή έρχεται με την ίδρυση του ΚΘΒΕ, το 1961. Η καθυστέρηση της αποπεράτωσης του θεάτρου της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών ωφελεί το Βασιλικό Θέατρο. Σε σύντομο χρόνο ανακαινίζεται και φιλοξενεί τις παραστάσεις της πρώτης θεατρικής περιόδου του νεοσύστατου θεσμού. Το καλοκαίρι εγκαινιάζεται εδώ το ΚΘΒΕ. Ο Σωκράτης Καραντινός, διευθυντής του ΚΘΒΕ, λέει χαρακτηριστικά: *Προσωπικά, ένα θέατρο, και μάλιστα κρατικό, δεν το αισθάνομαι σαν περιορισμένη ευκαιρία δημιουργίας μερικών καλών παραστάσεων. Αλλά σαν κέντρο πνευματικής και ηθικής καλλιέργειας πλατύτερης, σφαιρικής.* Στις 2 Δεκεμβρίου δίνεται στο ανακαινισμένο Βασιλικό η πρώτη χειμερινή παράσταση με τον *Παπαφλέσσα* του Σπύρου Μελά, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη.

Η επιλεκτική πολιτιστική πολιτική εκ μέρους των υπευθύνων σχολιάζεται άμεσα από τον Παύλο Ζάννα,[4] που επίσης εύχεται το κτίριο να αποκτήσει επιτέλους το κύρος που του αξίζει. Δυστυχώς για το Βασιλικό, θα συμβεί ακριβώς το αντίθετο. Άρρηκτα δεμένο πλέον στο άρμα του ΚΘΒΕ, και ιδιοκτησία του Εθνικού Θεάτρου, το Βασιλικό μετατρέπεται σε αποθήκη και χώρο προβών μόλις παραδίδεται το θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Το Κρατικό Θέατρο μονοπωλεί ουσιαστικά την πόλη.

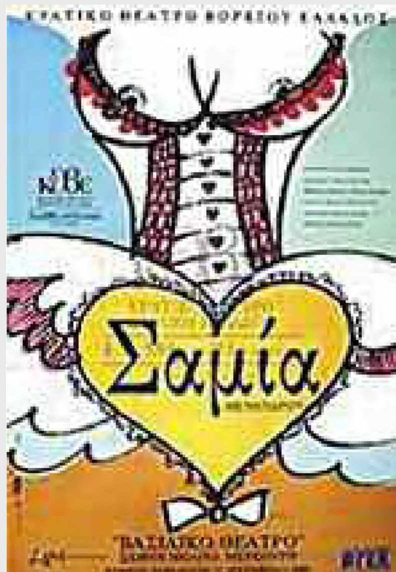
Όπου η Biennale σώζει

Στα χρόνια που ακολουθούν, αποξενωμένο από τους θεατές του ΚΘΒΕ, το Βασιλικό ανοίγει σποραδικά τις πόρτες του σε λίγους ιδιωτικούς θιάσους. Με το πέρασμα του χρόνου, το αρχιτεκτονικό αυτό δείγμα μοντερνισμού, με τα ερμαφρόδιτα στοιχεία χρήσης μεταξύ θερινού και χειμερινού θεάτρου, ερημώνεται. Οι συνεχείς φθορές αλλά και η εγκατάλειψή του από τους φορείς που έχουν την ευθύνη του μετατρέπουν το κτίριο του Βασιλικού σε "μίασμα" της περιοχής. Το ΚΘΒΕ στεγάζεται πλέον σε μόνιμη βάση, με καθεστώς ενοικίου, στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Το 1976 το Εθνικό Θέατρο μεταβιβάζει το Βασιλικό Θέατρο στο ελληνικό δημόσιο.

Ήδη από το 1968, στα χρόνια της δικτατορίας, ο διευθυντής του Κρατικού Γιώργος Κιτσόπουλος διατυπώνει το αίτημα κατεδάφισης του Βασιλικού και ανέγερσης στον ίδιο χώρο ιδιόκτητου θεάτρου για το ΚΘΒΕ. Από τότε ακολουθεί ένα γαϊτανάκι προθέσεων και αναιρέσεων σε σχέση με την τύχη του Βασιλικού και την απόκτηση έδρας του Κ.Θ.Β.Ε. Εν τω μεταξύ, έχει προηγηθεί το 1954 η αναθεώρηση του ρυμοτομικού σχεδίου για την ευρύτερη περιοχή του Λευκού Πύργου, που τη μετέβαλε σε πάρκο, παρασέρνοντας στο διάβα της αξιόλογα κτίρια όπως το Κρατικό Ωδείο. Το Βασιλικό Θέατρο στέκει πλέον μόνο, με τον κίνδυνο της απαλλοτρίωσης και της κατεδάφισης πάνω του.



Σκηνικό Απόστολου Βέττα για το *Παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*, 1987



Αφίσα για την παράσταση της *Σαμίας* που εγκαινίασε το νέο Βασιλικό Θέατρο το 2001.



Η αίθουσα του νέου θεάτρου

Αν η δημιουργία του Βασιλικού Θεάτρου συνδέεται με το όνομα του Κωστή Μπαστιά, η επιβίωσή του χρωστά πολλά στη Μελίνα Μερκούρη. Η υπουργός Πολιτισμού, που έπαιξε στο Βασιλικό ως ηθοποιός, συγκρότησε το 1983 επιτροπή για την αποκατάσταση και την αξιοποίησή του. Η προσπάθειά της για τη δημιουργία νέου θεάτρου απέτυχε. Το 1986, η Μερκούρη συμβάλλει τόσο στην ανάληψη από τη πόλη όσο και στην υλοποίηση της Β΄ Biennale Νέων Καλλιτεχνών Ευρωπαϊκών Χωρών της Μεσογείου. Ομάδα αρχιτεκτόνων, γνωρίζοντας ότι η Θεσσαλονίκη δεν έχει την απαραίτητη υποδομή, προτείνει τη χρήση ξεχασμένων κτιρίων, όπως οι αποθήκες στο λιμάνι, το Γενί Τζαμί, το Αλατζά Ιμαρέτ, η Ροτόντα και το Βασιλικό Θέατρο. Μια ανάσα φρεσκάδας πνέει στην πόλη τον Νοέμβριο του 1986, με 900 νέους καλλιτέχνες να την κατακλύζουν. Το Βασιλικό δέχεται το φιλί της ζωής, ανακαινίζεται με φαντασία από τους αρχιτέκτονες Λόη Παπαδόπουλο και Γιώργο Παπακώστα, αποκτώντας ανάμεσα σε άλλα καινούργια στέγη, και πρωταγωνιστεί στη διοργάνωση. Ο Μίνως Βολανάκης, διευθυντής τότε του Κρατικού Θεάτρου, δεν αφήνει την ευκαιρία ανεκμετάλλευτη και ζητά το Βασιλικό.

Η επιστροφή του Κρατικού Θεάτρου

Αμέσως μετά, το θέατρο παραχωρείται από το Υπουργείο Πολιτισμού στο ΚΘΒΕ για «φιλοξενία». Ακολουθούν νέες εργασίες συντήρησης, η πλατεία διαμορφώνεται αμφιθεατρικά και από το 1987 επαναλειτουργεί ως δεύτερη σκηνή του Κρατικού Θεάτρου. Πρώτη επίσημη παράσταση στις 11 Φεβρουαρίου 1987, με *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας* του Γιώργου Θεοτοκά, σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη - Χαράς Κανδρεβιώτη, σκηνικά Απόστολου Βέττα και κοστούμια Ιωάννας Μανωλεδάκη. Στη θεατρική περίοδο 1988-1989, το ΚΘΒΕ αποφασίζει ευρύτερη ανακαίνιση του Βασιλικού: βελτιώνεται το σύστημα θέρμανσης, το περιστύλιο μετατρέπεται σε εσωτερικό χώρο όπου παρουσιάζονται εκθέσεις, ενώ το φουαγιέ και η πλατεία ανακαινίζονται. Το θέατρο μετονομάζεται σε Κρατικό Θέατρο (πρώην Βασιλικό) και, μετά τον θάνατο της Μελίνας Μερκούρη, η σκηνή του θεάτρου παίρνει το όνομά της. Το κτίριο χρησιμοποιείται σταθερά μέχρι και το 1996, οπότε το Υπουργείο Πολιτισμού, ο Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη '97» και το Κ.Θ.Β.Ε. υπογράφουν προγραμματική σύμβαση για ένα θέατρο που θα αποτελέσει την κεντρική σκηνή του Κρατικού.

Από το 1961 μέχρι το 1996, το Κ.Θ.Β.Ε. παρουσίασε στο Βασιλικό Θέατρο 1.935 παραστάσεις: 41 θεατρικά έργα (τα 2 για παιδιά), 3 παραγωγές του Αέναου Χοροθεάτρου Ντανιέλ Λομμέλ και 7 του Χοροθεάτρου Θεσσαλονίκης.

Αίσιο τέλος

Τον Ιανουάριο του 2000 εγκαινιάζεται "τυπικά", από τον πρωθυπουργό Κώστα Σημίτη, μαζί με το Μέγαρο Μουσικής, το νέο μεγαλοπρεπές Βασιλικό (όπως αποφασίστηκε από το ΚΘΒΕ να αποκαλείται) Θέατρο, με τρεις θεματικές εκθέσεις. Το 2001 δίνεται με μεγάλη επιτυχία η πρώτη παράσταση με τη *Σαμία* του Μένανδρου, σε σκηνοθεσία Εύη Γαβριηλίδη.

Επιλογή του Διαγόρα Χρονόπουλου, τότε καλλιτεχνικού διευθυντή του Κρατικού.

Το 2003 το Κρατικό αποκτά και νομικά πλέον την κυριότητα του καινούργιου κτιρίου.

Μετά από τόσες προσπάθειες, η Θεσσαλονίκη και το ΚΘΒΕ αποκτούν επιτέλους ένα σύγχρονο θέατρο, υψηλών προδιαγραφών και χωρητικότητας 800 θεατών. Ένα διαχρονικό αίτημα υλοποιείται. Όμως, στην πορεία ανέγερσης υπήρξαν αντιδράσεις από μερίδα της πόλης, που υποστήριξε πως το θέατρο του Δοξιάδη είναι διατηρητέο και πρέπει να ανακαινιστεί χωρίς να γκρεμιστεί. Η πόλη διχάστηκε, η υπόθεση έφτασε στα δικαστήρια, ορίστηκε η «ανακαίνιση και ανακατασκευή» του Βασιλικού Θεάτρου και ανατέθηκε σε μεγάλη κατασκευαστική εταιρεία.

Αξιοπερίεργο είναι ότι, αν και υπήρχε η ευκαιρία, δεν προβλέφθηκαν ικανοί χώροι ώστε να στεγάσουν τη διοικητική και καλλιτεχνική υποδομή του Κ.Θ.Β.Ε. Το νέο θέατρο, αρκετά απρόσωπο, διατηρεί στη μορφολογία του τα βασικά χαρακτηριστικά του πρώην Βασιλικού, όπως στην πρόσοψή του, έχει τον ίδιο προσανατολισμό, η αίθουσα παραπέμπει στην αρχική δομή του Βασιλικού με τα χαρακτηριστικά θεωρεία, η σκηνή όμως δεν έχει πλέον τα τρία ανοίγματα. Μεγάλα φουαγιέ, με πολυτελή επένδυση ξύλου στους τοίχους, προσδίδουν μια αίσθηση πολυτέλειας χωρίς καμιά θεατρικότητα.

Ένα μεγάλο κεφάλαιο θεατρικής και πολιτιστικής ιστορίας της πόλης, γεμάτο καλλιτεχνική συγκίνηση, έκλεισε. Μαζί του έληξε και μια μακρά περιπέτεια, με πολλά στοιχεία κακοδαιμονίας που χαρακτηρίζουν την πόλη και το θέατρό της. Εδώ και δέκα χρόνια, ένα νέο θέατρο, το Βασιλικό, ξεκίνησε για να γράψει τη δική του ιστορία.

Πηγές:

Γιάννη Κ. Μπαστιά, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου*, τόμοι Α΄-Β΄, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών 1997.

Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, τόμος Β΄, Αθήνα 1994.

Δημητρίου Β. Σαλπιστή, *Το χρονικό του Βασιλικού Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη 2010. Αδημοσίευτο. Ευχαριστώ τον συγγραφέα για την ευγενική παραχώρηση.

Γ. Θ. Βαφόπουλου, *Θεατρικές σελίδες 1924-1974*, Θεσσαλονίκη, Ρέκος 1988.

«Σελίδες για το Θέατρο Τέχνης στη Θεσσαλονίκη», αφιέρωμα, περιοδικό *Εντευκτήριο*, τχ. 3, Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 1988.

Λίνου Πολίτη, *Κείμενα για το θέατρο*, περ. *Η ΤΕΧΝΗ στη Θεσσαλονίκη*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 2003.

Γλυκερίας Καλαϊτζή, «1912-1961: Από την απελευθέρωση ώς την ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου», περ. *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τ. 17/40, Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2012.

Αρχείο Παύλου Ζάννα, με την ευγενική παραχώρηση του Αλέκου Ζάννα.

Φωτογραφίες:

Αρχείο Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος

Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, τόμος Β΄, Αθήνα 1994.

1. Ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης, αναφερόμενος στο θέατρο που σχεδίασε και στην επιλογή του χώρου, αναφέρει χαρακτηριστικά στο *Ελεύθερον Βήμα* (8.7.1940): *Το Βασιλικόν Θέατρον ετοποθετήθη εις την θέσιν εις την οποίαν προ ετών ακόμη επροβλέπετο να γίνη χειμερινόν. Η θέση παρά την θάλασσαν δεν ήτο όμως κατάλληλος λόγω του πολύ μεγαλυτέρου ύψους και όγκου τα οποία ένα χειμερινόν θέατρον απαιτεί. Δεν ενομίσθη ακόμη κατάλληλος λόγω της γειτονίας του Λευκού Πύργου, μνημείου του οποίου η εντύπωσις και υπεροχή επί της παραλίας επεβάλλετο να μείνη αμείωτος. Δι' αυτό εις το θέατρον υπερισχύουν αι οριζόντιοι χαμηλαί γραμμαί και εις την προς την οδόν πρόσοψιν και εις την προς την θάλασσαν, ώστε αι υψηλαί κατακόρυφοι γραμμαί του Λευκού Πύργου να εξαίρονται ακόμη περισσότερον. Ο κύριος άξων του θεάτρου ετοποθετήθη καθέτως προς την θάλασσα και η σκηνή εστραμμένη προς το πάρκον, κατά τρόπον ώστε και εκ της οδού και εκ της θαλάσσης να φαίνεται η μικροτέρα δυνατή πρόσοψις, ώστε να μην είναι εμπόδιον διά το περιβάλλον πάρκον, να ευνοήται ακουστικώς.*
2. Η Ελένη Φεσσά- Εμμανουήλ αναφέρει σχετικά στην *Αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου, 1720-1940*, σελ. 62-65: *Με τους ψηλούς του τοίχους, το Βασιλικό της Θεσσαλονίκης ήταν πολύ ζεστό και πληκτικό το καλοκαίρι. Ήταν όμως και πολύ κρύο το χειμώνα, χάρη στην ελαφριά, πρόχειρη κατασκευή και τα μεγάλα του ανοίγματα. Έτσι, το έργο του Δοξιάδη, φιλοδοξώντας να αντιμετωπίσει ταυτόχρονα δύο διαφορετικά προβλήματα, δεν πέτυχε τελικά να λύσει κανένα. Ο τεχνολογικός όμως θετικισμός του ιδιοφυούς αρχιτέκτονα-πολεοδόμου αστόχησε στο πρόβλημα της μορφής. Άφησε πίσω του έναν ακαλαίσθητο όγκο, ο οποίος θυμίζει περισσότερο αποθήκη παρά θέατρο. Όλα αυτά φανερώνουν τα όρια του θετικισμού και της τεχνολογίας που είχαν μεθύσει πολλούς αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου.*
3. Από το ανέκδοτο βιβλίο του Δημητρίου Β. Σαλπιστή, *Το χρονικό του Βασιλικού Θεάτρου*. Θεσσαλονίκη 2010, σελ. 101. Ευχαριστώ τον συγγραφέα για την ευγενική παραχώρηση του λεπτομερούς έργου του, από όπου άντλησα πολλές πληροφορίες.
4. *Σε διάστημα τριών εβδομάδων πραγματοποιήθηκε, με ελάχιστα έξοδα, με πρόχειρα μέσα και με άλλες απλές αλλά ριζικές λύσεις, η μετατροπή της άχαρης και παγερής "αποθήκης" σε μια πολιτισμένη και φροντισμένη αίθουσα: η σκηνή ζεστάθηκε, η ακουστική βελτιώθηκε και αξιοποιήθηκε πολύ καλύτερα η σκηνή. Και αναρωτιέται κανείς γιατί αυτή η τόσο επιβεβλημένη λύση, που είχε προταθεί και παλαιότερα, άργησε τόσο να πραγματοποιηθή. Τώρα, παρόλο που η επισκευή έγινε πρόχειρα και βιαστικά, για να εξυπηρετήση τις ανάγκες της δεύτερης Κρατικής Σκηνής, η Θεσσαλονίκη απέκτησε επιτέλους θέατρο. Και πρέπει να ανακαινισθή μονιμώτερα για να αξιοποιηθή πληρέστερα, ακόμα κι όταν θα λειτουργεί το Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Είναι βέβαιο ότι μπορεί να εξυπηρετήση και στο μέλλον τη θεατρική και μουσική κίνηση της μακεδονικής πρωτευούσης.* (Εφημ. *Το Βήμα*, 5.12.1961.)

του **ΑΡΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ**
Αρχιτέκτονα

Το Βασιλικό προσωρινά
23 Οκτωβρίου 1983

Κάποια στιγμή, σε κάποιες περιστάσεις, κάποιοι μηχανικοί και αρχιτέκτονες, και κάποιοι πολιτικοί μαζί, υποθέτω, βάζουν στα χαρτιά τα σχέδια για ένα θέατρο. Και κάποιοι μάστορες και παραγιοί, με τ' απαιτούμενα υλικά, σιγά σιγά σηκώνουν το κτίσμα. Σ' έναν τόπο όπου πριν ήταν ίσως κάποιο άλλο, αν όντως υπήρξε αντικατάσταση, ή έχασκε ένα οικόπεδο, ή ίσως ήταν κήπος, ή ακόμη παλιότερα τα νερά ενός αρχαίου λιμανιού που υποχώρησαν υπό την πίεση της ιστορίας, ορθώθηκε λοιπόν κάποια στιγμή ένα κτίριο που ήθελε να είναι θέατρο. Και ήταν για πολλά χρόνια.

Έτυχε, παιδί, μαζί με τους γονείς ή και με άλλα παιδιά, να δω κάποιες παραστάσεις στο Βασιλικό. Βλακώδη παιδικά θα ήταν, δεν θυμάμαι τίποτε. Και πάλι αργότερα, πιο μεγάλος. Νομίζω τον Βέγγο είδα. Χάλια. Έτσι κι αλλιώς, δεν αγαπώ το θέατρο. Και με ενοχλούν οι θεατρίνοι, πλην εξαιρέσεων.

Θυμάμαι εντούτοις έντονα την εντύπωση που μου έκανε ο χώρος. Για το παιδικό μου μέγεθος, το "υπόστεγο" ήταν κάτι το μεγαλειώδες. Όπως εξάλλου και το πάρκο απέναντί του, τότε που είχε χώμα και θάμνους και δεν κατάφερναν τα παιδικά μάτια να σαρώσουν, διαμέσου αποψιλωμένων κορμών των πεύκων, τη συνολική του έκταση, όπως σήμερα. Τότε οι χώροι ήταν μεγάλοι, μάς χωρούσαν.

Το "μεγαλείο" απουσίαζε όταν, μεγαλύτερος, ξαναπήγα ακολουθώντας, παρασυρμένος, τους θεατρόφιλους. Ωστόσο, και πάλι ο χώρος ήταν εκείνος που πρωταγωνίστησε, εγκαθιστώντας μέσα μου το αποτύπωμα της δικής του παράστασης αντί εκείνης των κραυγαλέων και ατάλαντων ηθοποιών. Το Βασιλικό ήταν πιο πολύ ένα κτίριο μ' ένα "μέσα" κι ένα "έξω", παρά ένα θέατρο. Και ήταν εκεί. Συνεχώς.

Γνώρισε την ακμή, που λίγο μ' ενδιέφερε, και κάποια στιγμή την παρακμή. Τη φθορά, την αχρηστία, την εγκατάλειψη, την κατάρρευση, την κατάληψη επίσης. Ο χώρος, νέος και σφριγηλός, ζωντανός απ' τους ανθρώπους και τη δράση, πάλλεται στην ιδιοσυχνότητα μιας λάμψης. Ο ίδιος, παλιός, φθαρμένος, διάτρητος, ρυπαρός, κενός, εκπέμπει θλίψη, αναδίδει νοσταλγία, ψιθυρίζει ακατανόητες επικλήσεις. Μόλις εξάλλου προστατεύει τα τελευταία ίχνη των θαμώνων και των θιασωτών του. Πλανάται μέσα του κάτι το μυστηριώδες, σχεδόν μαγικό, που σε ωθεί εκόντα άκοντα σε νόστους της μνήμης και της φαντασίας.

Φωτογράφησα το Βασιλικό στις 20 Οκτωβρίου του '83. Τις τελευταίες μέρες μιας μακράς περιόδου εγκατάλειψης. Την επαύριο ή λίγο αργότερα ανακαινίστηκε. Στην περίοδο που ακολούθησε, όταν ξαναλειτούργησε, το ξαναεπισκέφτηκα. Κάποιο θεατρικό τύπου καμπαρέ. Φρίκη.

Δεν αγαπώ το θέατρο. Γιατί κι εκείνο δεν μ' αγαπά. Μα ας είναι οι φωτογραφίες αυτές ένα δώρο στους μέτριους ή και ατάλαντους ηθοποιούς, στους κάποτε άξιους επίσης, στους αφοσιωμένους ή και πλανώμενους, σε όσους πέρασαν και έπνευσαν στο τότε Βασιλικό, αφήνοντας τα δικά τους χνάρια, στους σκηνοθέτες και στους βοηθούς τους, στους μακιγιέρ, τους αμπιγιέρ και σκηνογράφους, στους φωτιστές και στους ηλεκτρολόγους, στους κατασκευαστές των ευτελών και κακόγουστων σκηνικών, και βέβαια στους αδέσποτους καταληψίες που τους διαδέχτηκαν, στεγάζοντας προσωρινά τη δική τους προσωρινή ύπαρξη μες στην προσωρινότητα μιας φάσης της ζωής των τοίχων.

Τώρα το κτίριο εισέρχεται σε μια επόμενη φάση. Και πάλι μηχανικοί και εργολάβοι, και πάλι οι πολιτικοί, και πάλι οι ηθοποιοί και οι θεατές και οι σκηνοθέτες και οι τεχνικοί καλούνται να παίξουν είς έκαστος τον δικό του ρόλο που θα διαστρωθεί παλίμψηστα, άλλος περιφανής και άλλος αφανής, σωρεύοντας ενίοτε τεκμήρια της όποιας τους συμμετοχής στό σύνολο της ιστορίας του. Αντικείμενο, πιθανόν, μιας αρχαιολογίας του μέλλοντος το Βασιλικό, το επόμενο Βασιλικό, θα φαντάζει ίσως, ποιος ξέρει, "μεγαλειώδες" στις μέλλουσες αναμνήσεις κάποιων που σύντομα θα το ζήσουν σαν παιδιά. Και θα ακμάσει ίσως πάλι. Μέχρι την επόμενη παρακμή του ή και εγκατάλειψη. ■

Από το βιβλίο του Άρι Γεωργίου *Φωτοπαρακείμενα*, Εκδόσεις Εντευκτηρίου, Θεσσαλονίκη 1999. Το κείμενο γράφτηκε ενόσω το κτίριο αποτέλεσε "Έργο" της "Πολιτιστικής Πρωτεύουσας", το 1997



του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας, Νομική Σχολή Α.Π.Θ.

Ο καιρός της Έκθεσης
Η ΔΕΘ της Ιστορίας και του λογοτεχνικού βλέμματος



Αφίσες της ΔΕΘ από το 1926 (*Αγγελιοφόρος*, Σεπτ. 2000).

Ι. Η ΔΕΘ της ιστορικής έρευνας και των βιωμάτων

«[...] Η Διεθνής Έκθεση», γράφει το 1994, ο Γ. Σκαμπαρδώνης, «δεν υπάρχει πια, δεν υπάρχει για μας, γιατί έχουμε αλλάξει μάτια [...]. Μόνο εντός μας υφίσταται. Εκεί μπορούμε να ξαναβρούμε [...] τα περιστρεφόμενα μπράτσα στις εισόδους, το περίπτερο 5, το Παλαί, το λούνα-παρκ, το περίπτερο της ΔΕΗ με τους περίεργους φωτισμούς, το περίπτερο της ΕΣΣΔ [...] και τα άλλα γνωστά που θυμόμαστε όταν μας πιάνει λαϊκίστικο παραλήρημα γραφικότητας: πυροτεχνήματα, μαύρες μπύρες κτλ. [...]».

Υπάρχει βέβαια σε κάθε προσέγγιση της παλιάς Έκθεσης αρκετή νοσταλγία και μυθολογία: Η δική μας Έκθεση. «Η Έκθεση εντός μας». Ο απωλεσθείς «επίγειος παράδεισος» των 2-3 εβδομάδων.

Υπάρχουν όμως και οι «εικόνες της μνήμης»: το "ντοκιμαντέρ" της ΔΕΘ που δεν γυρίστηκε ποτέ αλλά διασώζει μέσα μας τα χίλια και ένα πρόσωπα αυτής της μικρής εφήμερης πολιτείας στην καρδιά της μεγαλούπολης.

Είναι η Έκθεση εν τω γίγνεσθαι: λίγες μέρες πριν από την επίσημη έναρξη. Βαψίματα, καρφώματα, σκουπίδια ανακατεμένα με εκθέματα. Και όλοι φουριόζοι αλλά και βέβαιοι κατά βάθος ότι τα πάντα θα 'ναι έτοιμα, ως διά μαγείας, την ημέρα των εγκαινίων, τουλάχιστον ώς εκεί που θα φτάνει η ματιά των «ποικιλώνυμων επισήμων».

Είναι η Έκθεση - νήσος των χάρτινων "θησαυρών". Όλα αυτά τα διαφημιστικά τρυκ, φέιγ-βολάν, σημαιάκια, σηματάκια, βιβλιαράκια κ.ο.κ., που λειτουργούσαν σαν "χάντρες" για τους "ιθαγενείς", μικρούς, πανευτυχείς επισκέπτες του "χαρτοβασίλειου", ενώ ούτε λίγο ούτε πολύ αποτελούν στις μέρες μας τα τεκμήρια, τα ντοκουμέντα μιας εποχής συνδεδεμένης με την "ανόρθωση" της Δ.Ε.Θ. και την αναζωογόνηση της πόλης.

Είναι η Έκθεση της σαγήνης που ασκούσε πάνω μας όλος ο χώρος της, όπου είχε «έδρα και εξουσία» το πολύφωτο, πολυθόρυβο και πολύχρωμο λούνα-παρκ. Η "Ντίσνεϋλαντ" του παρελθόντος μας, με το «τρένο-φάντασμα», τα συγκρουόμενα αυτοκινητάκια, τους μαγικούς παραμορφωτικούς καθρέφτες, το θρυλικό βαρέλι με τον

Εξώφυλλο καταλόγου ΔΕΘ, 1933.





Εξώφυλλο καταλόγου 16ης ΔΕΘ. (1951).

«γύρο του θανάτου» από τολμηρούς μοτοσικλετιστές, και όλα τα λαϊκά πανηγυρτζίδικα παιχνίδια.

Ποιος θυμάται σήμερα το παγαπόντικο παιχνίδι που ονομάσθηκε ... «Φαρούκ» και πόσοι άραγε σημερινοί 70άρηδες έβαλαν γκολ στην εστία που είχε στηθεί το 1956 μέσα στην Έκθεση και την υπερασπίζονταν τερματοφύλακες όπως ο βετεράνος Βελλιάδης; (Σαν σκηνή από ταινία του Φελίνι ή του Παζολίνι, που αγαπούσε το ποδόσφαιρο...).

Είναι η Έκθεση-θέαμα. Με τα πυροτεχνήματα των κρότων και των επιφωνημάτων, τα ακροβατικά, τις κινηματογραφικές οθόνες, δίπλα στα περίπτερα. Σ' αυτές πρωτοείδαμε «σινεμασκόπ». (Και οι επισκέπτες της προπολεμικής ΔΕΘ έβλεπαν κινηματογράφο στα χρόνια του '20 και του '30, πίνοντας μάλιστα μπύρες...)

Είναι η Έκθεση-ηχόχρωμα. Με τα μεγάφωνα του ραδιοφωνικού της σταθμού (που συνέχιζε στα χρόνια του '50 και '60 τη λαμπρή παράδοση του Ράδιο-Τσιγγιρίδης — μια ακόμη πρωτοπορία της πόλης που συνδέθηκε με την Έκθεση) να σου παίρνουν τα αυτιά με τις διαφημίσεις, τις αναγγελίες για τα παιδάκια που χάθηκαν μέσα στην κοσμοπλημμύρα αλλά και μ' όλα τα ελληνικά και ξένα σουξέ της εποχής (: Μανώλης Χιώτης, Έλβις Πρίσλεϊ και Σαρίτα Μοντιέλ σε αγαστή συνύπαρξη).

Είναι η Έκθεση των γεύσεων (συνυφασμένη με τη θρυλική μαύρη μπίρα και το σάντουιτς με το λουκάνικο και τη μουστάρδα), το "νέκταρ" και η "αμβροσία" του κοσμάκη, το "λαϊκό προσκύνημα" στο περίπτερο της Σοβιετικής Ένωσης (όχι χωρίς την περίσκεψη που απαιτούσαν οι καιροί, αφού και οι τοίχοι τότε είχαν «μάτια και αυτιά»).

Είναι το "άρωμα" της Έκθεσης, έξω από την Έκθεση: Με τη βόλτα στην Εγνατία, στην Τσιμισκή, στην παραλία. Με την καθιερωμένη "παρέλαση" ηθοποιών, τραγουδιστών, χορευτών και δημοφιλών κονφερασιέ (Γ. Οικονομίδης - Α. Στέας) από τα κέντρα διασκέδασης: «Λουξεμβούργο», «Χαβάη», «Αστόρια», «Χορτατζήδες» (όπου σήμερα οι φοιτητικές εστίες ...) κτλ.

Και με καλλιτεχνικές εκδηλώσεις ποιότητας, όπως αυτές του 1958, που έγιναν —παρά την οξύτατη αντίδραση του τότε μητροπολίτη— στη ... Ροτόντα και προαναγγέλλουν το '60 το Φεστιβάλ Κινηματογράφου.

Είναι η Έκθεση-"έρημη πόλη", όταν έχουν κλείσει οι πύλες της, έχουν σταματήσει οι φωνές και οι μουσικές και έχουν αποχωρήσει οι επισκέπτες (γκλαμουράτοι και μη ...). Τότε που η Θεσσαλονίκη, όπως διαπιστώνει ο Β. Βασιλικός, αποκτά τη γνώριμή της «νεκροφάνεια».

Και είναι, τέλος, η Έκθεση με το βλέμμα των επιφανών Αθηναίων δημοσιογράφων:

«Η Ελλάς ποτέ δεν πεθαίνει», γράφει στο *Βήμα* (18.9.1951) ο Παύλος



Για την ΕΚΘΕΣΙ της ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Από το αφιέρωμα της εφ., *Δράσις* στα 25 χρόνια της ΔΕΘ. (1960): «Οι ηθοποιοί μας μιλούν για την Έκθεση».



ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ

Η ΠΡΩΤΗ ΠΡΩΙΝΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΤΡΙΤΗ 24 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1940

Η ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΙΣ ΗΝΟΙΞΕ ΤΑΣ ΠΥΛΑΣ

Ἐξαιρετικῶς μεγαλοπρεπῆ ἐτελέσθησαν τὰ ἐγκαίνιά της

Αἱ δύο πρῶται ἡμέραι της ὑπῆρξαν πραγματικῶς θριαμβευτικαί!

Μακεδονία, 24.5.1940. Η τελευταία προπολεμική ΔΕΘ.

Παλαιολόγος· «θα την ψαύσετε στην Έκθεση Θεσσαλονίκης [...] Χρειάσθηκε η Έκθεση για να δούμε στον μυχό του Θερμαϊκού το αποτέλεσμα των αγώνων της αφανούς Ελλάδος [...] Όσα θα μάθουν στην Έκθεση οι μαθητές σε 3 μέρες δεν θα τους διδάξει 1 χρόνος φοίτησης στο σχολείο».

Και η Ελένη Βλάχου στην *Καθημερινή* (1.10.1953): «[...] Για τον ξένο που την βλέπει για πρώτη φορά, η Έκθεση αποτελεί αποκάλυψη. Έχει το ύφος και το αρχιτεκτονικό στυλ μεγάλης Έκθεσης [...] θέλει όμως αέρα. Λείπει το ελληνικό βιβλίο. Λείπει μια έκθεση σύγχρονης τέχνης. Μια έκθεση ραδιοφωνίας, φωτογραφίας [...], μια θέαση της Έκθεσης από πάνω [...]».

Υπάρχει λοιπόν και η Έκθεση με τα ελλείμματα πολιτισμού. Όλα αυτά όμως ανήκουν στην Έκθεση της Ιστορίας. Στην Έκθεση που πρέπει να ανιχνεύσουν και να ανακαλύψουν οι ερευνητές.

Ήδη το 2000 κυκλοφόρησε η θαυμάσια έκδοση *75 χρόνια Ιστορίας ΔΕΘ*, των Ευ. Χεκίμογλου και Ευφρ. Ρούπα, ενώ το 2011, στον τόμο που επιμελήθηκε ο Δ. Ποζρικίδης, υπάρχει μια χρήσιμη καταγραφή της πορείας της ΔΕΘ από το 1926.

Παραμένει πάντως, παρά τα αξιόλογα αφιερώματα του Τύπου κάθε Σεπτέμβριο, αναξιοποίητη σημαντική ιστορική, εικαστική και φωτογραφική ύλη, που αξιώνει νέες προσεγγίσεις.

Αναφέρω ενδεικτικά τρεις άξονες:

1) Η ΔΕΘ σε σχέση με τις πολιτικές φυσιογνωμίες της δημόσιας ζωής που σφράγισαν ή σηματοδότησαν την πορεία της και ο πολιτικός λόγος τους για τον θεσμό της Έκθεσης, από τον Ελ. Βενιζέλο (ο πρώτος πρωθυπουργός που εγκαινιάζει την Έκθεση) και τον Αλ. Παπαναστασίου ώς τον Κ. Καραμανλή, τον Γ. Παπανδρέου, τον Α. Παπανδρέου κ.ά.

2) Ο έντυπος θησαυρός της Δ.Ε.Θ.

Το ιστορικό προφίλ του θεσμού αναδύεται και μέσα από τα κείμενα και τις εικόνες που μπορούμε να αντλήσουμε από τα λευκώματά της, τις αφίσες, τους οδηγούς, τους καταλόγους, τα πάσης φύσεως έντυπα. “Τεφαρίκι” για την τεκμηρίωση της ιστορίας της Έκθεσης είναι ο οδηγός-κατάλογος της 18ης ΔΕΘ (1951), με πληθώρα στοιχείων και πολύτιμων φωτογραφιών.

Με βάση και μόνο αυτό το ιστορικό έντυπο υλικό, θα μπορούσε να γίνει μια έκθεση ιστορικών ντοκουμέντων σε χώρο της ΔΕΘ, με την ευκαιρία των 100 χρόνων.

3) Η ΔΕΘ μέσα από τον φακό του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου της πόλης και των Αθηνών

Ένα απάνθισμα με τα πιο σημαντικά ή χαρακτηριστικά δημοσιεύματα (ρεπορτάζ, σχόλια, χρονογραφήματα, γελοιογραφίες, διαφημίσεις) για τη ΔΕΘ από το 1926 ώς τις μέρες μας θα είχε προφανή και πολύπλευρη χρησιμότητα: Τα αποσπάσματα που παραθέτω είναι ενδεικτικά:

- «[...] Τα ένδεκα χρόνια της Δ.Ε.Θ.», γράφει ο *Ταχυδρόμος της Β. Ελλάδος* (7.9.1936), «αποτελούν εγγύησιν για την ανάπτυξίν της. Και οι πλέον αισιόδοξοι ουδέποτε εφαντάσθησαν τότε, ότε το πρώτον επραγματοποιείτο η ιδέα του Ν. Γερμανού, ότι μετ' ολίγα έτη η εμποροπανήγυρις του πεδίου του Άρεως θα έπαιρνε την σημερινήν της έκτασιν και θα συγκέντρωνε όχι μόνο το Πανελλήνιον αλλά και το ευρωπαϊκό ενδιαφέρον [...]».
- «[...] Η Έκθεση, γράφει ο Γ. Ταχογιάννης (*Ο Φάρος της Β. Ελλάδος*, 1939) εμφανίσθηκε ως μια φαντασμαγορική παρδαλότης αλλά ευθύς από τα πρώτα έτη επενδύθη την πορφύραν που περιβάλλει την Θεσσαλονίκην ως πόλιν ιστορικήν κι έγινε κι αυτή κάτι το θρυλικόν [...]».
- «... Η 31η ΔΕΘ», γράφει στο περιοδικό *Εικόνες* (16.9.1966) ο Β. Καζαντζής, «μοιάζει σαν μία μισοφωτισμένη άνω τελεία μέσα στην όλη παράγραφο της γοητείας που λέγεται Θεσσαλονίκη [...]. Στην είσοδο του Σιντριβανίου υψώνεται είς Ζογγολόπουλος [...] Αρέσει, προβληματίζει και απωθεί [...]. Φέτος τα εγκαίνια έγιναν ουσιαστικά «κεκλεισμένων των θυρών» μέσα στο Παλαί ντε Σπορ, και το μεστό περιεχόμενο των λόγων πήγε χαμένο για το πολύ κοινό. Ήταν κι αυτό μέσα στο όλο κλίμα που έχει καθιδρύσει η νέα διοίκηση της ΔΕΘ. Περισσότερη ουσία και λιγότερη σκηνοθεσία [...]».
- Στην 21η ΔΕΘ του 1956, η *Μακεδονία* (9.9. 1956) αφιέρωνε ένα ολοσέλιδο ψηφιδωτό, όπου καταγράφονταν —και έτσι διασώζονται— όλα τα «περίεργα, παράξενα, ασυνήθιστα και ξεκαρδιστικά» της Έκθεσης.

  Εύγλωττοι είναι οι παρακάτω υπότιτλοι:

  — «Το μηχάνημα ανίχνευσης του ουρανίου και ο εφευρέτης του»,

  — «Ο γυναικόκοσμος των επισκεπτριών και το κοριτσομάνι που υπηρετεί στα διάφορα περίπτερα»,

  — «Τρία σουτ δρχ. 5. Η εξυπνότερη ατραξιόν της Έκθεσης»,

  — «Δωρεάν περμανάντ» κτλ. (Η 21η ΔΕΘ σηματοδοτείται και από τη μικρή γιορτή που γίνεται στο περίπτερο ραδιοφωνίας, στη μνήμη του Χρ. Τσιγγιρίδη, του πρωτοπόρου της ελληνικής ραδιοφωνίας).
- Η «πανηγυρική έκδοσις διά τα 25 χρόνια της ΔΕΘ» της εβδομαδιαίας εφ. *Δράσις* (19.9.1960) προαναγγέλλει τα θαυμάσια αφιερώματα των επόμένων χρόνων.

Με αφορμή το «αργυρούν ιωβηλαίον της ΔΕΘ» και τα εγκαίνια της 25ης Έκθεσης, η *Δράσις*, χωρίς να αποφύγει την φιλοκυβερνητική προπαγάνδα, πρόσφερε στο αναγνωστικό κοινό της Θεσσαλονίκης μια πρώτη εκλαϊκευμένη απεικόνιση, όχι μόνο της ιστορίας της ΔΕΘ αλλά και πτυχές από την ιστορία της πόλης. Η έκδοση, στις 258 σελίδες της, περιέχει ενδιαφέροντα ρεπορτάζ (όπως π.χ. «ο πρώτος από τηλεοράσεως πρωθυπουργικός χαιρετισμός προς τον λαόν»).

Ακόμη, κείμενα των Γ. Ζωγραφάκη, Γιάννη Β. Ιωαννίδη, Β. Αϊδαλή, Β. Λαούρδα, Β. Νέτα, Αρ. και Τ. Χασιώρ κ.ά., και πολύτιμο φωτογραφικό υλικό.



Στη ΔΕΘ του '60: Μαζική τηλεθέαση.



Πλήθος επισκεπτών στην 9η ΔΕΘ (1934).

ΙΙ. Η Δ.Ε.Θ. των λογοτεχνικών αναφορών

Το "ντοκυμαντέρ" της Έκθεσης το σχηματίζουν όλες αυτές οι ψηφίδες βιωματικής μνήμης που περισυλλέγουμε από τα κείμενα της



Η 37η ΔΕΘ. (1972).



Κοσμοπλημμύρα στη ΔΕΘ των χρόνων του '50.

λογοτεχνίας. Η ματιά και η γραφή τους διασώζει, όχι μόνο εικόνες και πληροφορίες αλλά και την ατμόσφαιρα, το χρώμα της προπολεμικής και της μεταπολεμικής Διεθνούς Εκθέσεως, καθώς, όπως σημειώνει ο Τρ. Κωτόπουλος (*Η Θεσσαλονίκη στο έργο των Θεσσαλονικέων πεζογράφων*, 2006), «[...] ήρωες και αφηγητές εντυπωσιάζονται από την αίγλη που αποκτά η Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο της Έκθεσης και τη γιορτινή ατμόσφαιρα που επικρατεί»).

(Α) Η προπολεμική Δ.Ε.Θ.

«Το φθινόπωρο του 1926», γράφει ο Γ. Βαφόπουλος (*Σελίδες αυτοβιογραφίας*), «ο Ελισσαίος Γιαννίδης έφυγε από τη Θεσσαλονίκη [...]. Καθώς προς το βράδυ ξεμάκραινε το καράβι, η Θεσσαλονίκη αποχαιρετούσε το φωτεινό εκείνο πνεύμα με μια πολύχρωμη βεντάλια από πυροτεχνήματα. Ήταν η πρώτη βραδιά της Διεθνούς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης, που είχε ιδρυθεί τη χρονιά εκείνη με τη φροντίδα του Νικ. Γερμανού. Και με το κλείσιμο εκείνης της φωτεινής βεντάλιας έπεφτε πάλι το σκοτάδι πάνω στην πολιτεία και στην ψυχή μου [...]».

Ο Γ. Βαφόπουλος θυμάται (*Νέα Αλήθεια*, 10.9.1934) ότι τον Σεπτέμβριο του 1926 βοηθούσε τον πατέρα του στην τακτοποίηση του μεταξουργικού τμήματος του "περιπτέρου" του Υπουργείου Γεωργίας. «Και το "περίπτερο", εκείνο δεν ήταν παρά μια ξύλινη παράγκα, όμοια μ' όλες τις άλλες παράγκες που ήταν στημένες στον παλιό χώρο της ΔΕΘ στο Πεδίο του Άρεως, εκεί όπου βρίσκεται το μουσείο του Γ΄Σ.Σ.».

«Θυμάμαι ακόμη την πρώτη βραδιά των εγκαινίων της, όταν η θάλασσα του Θερμαϊκού αστραποβολούσε από τις εορταστικές φωτοβολίδες. Και δεν μπορούσαμε τότε να φαντασθούμε πως η "ουτοπική ρομαντική φαντασίωση" του Νικολάου Γερμανού θα υλοποιούνταν σ' αυτό που παρουσιάζεται σήμερα μπρος τα μάτια του πλήθους των επισκεπτών της. Μέσα σ' εκείνες τις παράγκες εκπέμφθηκαν για πρώτη φορά στην Ελλάδα τα ερτζιανά κύματα του Τσιγγιρίδη, που ήταν ο πρωτοπόρος της τότε Ελληνικής Ραδιοφωνίας».

Στην προπολεμική Έκθεση πηγαίνει οικογενειακώς ο ήρωας της *Μεγάλης Πλατείας* του Ν. Μπακόλα, ο Χρίστος, για να χαρεί τη γιορτινή ατμόσφαιρα:

«[...] Ήταν πάλι ο καιρός της Έκθεσης, λάμπαν όλα πέρα από τον Λευκό Πύργο και τους πήρε ένα απόβραδο με τα παιδιά, πέταγε ο Δημήτρης από τη χαρά του, ήθελε να δει τον άνθρωπο-οβίδα που τρόμαζε τα κορίτσια, προτιμούσαν τις κούνιες και στο τέλος πέσαν σκοτωμένες στις καρέκλες, πίναν οι μεγάλοι μπύρες, τα παιδιά θα παίρναν τις γκαζόζες [...]».

Ο Λεωνίδας Ζησιάδης (*Θεσσαλονίκη: Όσα θυμάμαι*» 1991, και *Συμεών ο πρόσφυγας*, 1995) διασώζει την ατμόσφαιρα που δημιουργούσε κάθε Σεπτέμβριο η προπολεμική ΔΕΘ και μας πληροφορεί για τη μετάβαση της Έκθεσης από τον χώρο του 1939 στον χώρο του 1940:

«Μια φορά τον χρόνο, τον Σεπτέμβρη», γράφει ο Ι.Λ., «η πόλη έβαζε τα καλά της. Άνοιγε η Διεθνής Έκθεση, ποιος στη χάρη μας. Την περιμέναμε πώς και πώς. Οι ποτιστήρες της Δημαρχίας κάνανε υπερωρίες και σούρτα-φέρτα, εκτελούσαν έκτακτα δρομολόγια. [...] Τις παραμονές της Έκθεσης είχαν σπουδαία αποστολή να εκτελέσουν. Έπρεπε να ξηλώνουν τους ασφαλτόδρομους από την κολλημένη σκόνη όλης της χρονιάς και πίσω τους οι σκουπιδιάρηδες με τις τεράστιες χορταρένιες σκούπες να σπρώχνουν τα νερά και τη λάσπη

στους υπονόμους [...]. Αυτά τα ενισχυμένα δρομολόγια των ποτιστήρων και η αναστάτωση που προκαλούσαν από το πρωί προμηνούσαν ότι κάποια έκτακτη γιορτή της πόλης ετοιμάζεται και δημιουργούσαν ανάλογη ατμόσφαιρα [...].

»Στη νέα της θέση, εκεί που κάποτε ήταν ο συνοικισμός της Αγίας Φωτεινής, το 3ο Γυμνάσιο Θηλέων και το γήπεδο του Άρη, που θυσιάστηκαν στον βωμό του διεθνούς εμπορίου, λειτούργησε η Έκθεση τον Σεπτέμβριο του '40, και τίποτε δεν έδειχνε ότι θα είναι η τελευταία της προπολεμική χρονιά. Η Έκθεση ήταν βέβαια ένα εμπορικό πανηγύρι. Για μας όμως τους νεαρούς ήταν κι ένα τακτικό ετήσιο γλέντι που άλλαζε τον ρυθμό της ζωής μας.

»Βλέπαμε ξένο κόσμο που γέμιζε την πόλη. Βλέπαμε από κοντά ανθρώπους με διαφορετικές φάτσες να μιλούνε διαφορετικές γλώσσες. Περιεργαζόμασταν έκθαμβοι προϊόντα και βιομηχανικά επιτεύγματα ξένων και εξωτικών ακόμη χωρών [...].

»Τα βράδια, φαντασμαγορικά βεγγαλικά άστραφταν στον ουρανό. Οι μεγαλοπρεπείς ακροβατικές ατραξιόν ήταν για μας ένα σπάνιο θέαμα. Κι εκείνη η κοσμοσυρροή στο λούνα-παρκ και στις μπυραρίες με μαύρη μπύρα, «Φιξ», ειδική παραγωγή για την Έκθεση. [...] Περνούσε γρήγορα όμως η γοητεία αυτής της ετήσιας φιέστας, γιατί η Έκθεση έκλεινε κάποτε τις πύλες της. Τα λαμπρά φώτα χαμήλωναν. Η κίνηση, η νυχτερινή ζωή και οι γιορταστικοί θόρυβοι, έσβηναν. Έφευγαν ομαδικά οι ξένοι μας. Ξηλώναμε τις γιρλάντες, αποκαλύπταμε τις παράγκες μας. Κι αφήναμε πάλι να στεγνώσουν και να σκορπούν με τον αέρα οι καβαλίνες στους δρόμους. Η πόλη βιαζότανε να αποκαταστήσει και πάλι το παλιό ήσυχο και "πίσω από τον ήλιο" επαρχιακό πρόσωπό της. [...]

»Γκρεμίσαμε το γήπεδο του Άρη, καθαρίσαμε τον γύρω χώρο από τις παράγκες κι αρχίσαμε να διαμορφώνουμε τη "Νέα Διεθνή Έκθεση", διότι δεν μας χωράει η παλιά. Θεμελιώθηκαν παλιά τεράστια, άχαρα και ακαλαίσθητα κτίρια, για να στεγάσει η προπαγάνδα μας την "εθνική παραγωγή". [...]

»Ο κόσμος είναι ανάστατος. Πληθυσμοί σκοτώνονται, πόλεις ισοπεδώνονται. Εκθέσεις και εμπόρια θα κοιτάμε τώρα [...] Ξοδεύουμε λεφτά στον αέρα, αντί να προετοιμάζουμε την άμυνά μας, είπε ο πατέρας [...]».

«Η κύρια είσοδος της παλιάς Διεθνούς Έκθεσης», θυμάται ο Ηλ. Πετρόπουλος («Η "παλιά" Διεθνής Έκθεση», περ. *Εντευκτήριο*, 10, Μάρτιος 1990), «ήταν επί της βασιλέως Γεωργίου. Η κύρια είσοδος είχε τρεις πύλες. Εμείς τα παιδιά ξέραμε την πίσω πόρτα της Λεωφόρου Στρατού, απ' όπου γλιστρούσαμε μέσα στην Έκθεση, κρυμμένοι πίσω από κάνα κάρο με γκαζόζες. Δεν υπήρχε χτιστή μάντρα αλλά ένας φράχτης με όρθιες σανίδες. Μια κεντρική λεωφόρος έκοβε στα δύο την Έκθεση. Ένθεν κι ένθεν διάφορα περίπτερα — όλα μονώροφες ελαφρές κατασκευές. Ένα από τα περίπτερα επιζούσε


Πανοραμική άποψη της ΔΕΘ το 1951 (φωτο: Ιορδανίδης).



Εύζωνοι στην κεντρική πύλη της προπολεμικής ΔΕΘ.



Η "νέα" ΔΕΘ και η οδός Αγγελάκη, με φόντο την Άνω Πόλη και τα κάστρα.


Σ' αυτόν τον θερινό κινηματογράφο της Έκθεσης του 1954 πρωτοείδαμε ταινίες σινεμασκόπ.


Η προπολεμική ΔΕΘ.

μέχρι προ εικοσαετίας. Βρισκότανε ακριβώς απέναντι στο σπίτι του Αιμιλίου Ριάδη και στέγαζε μια ομάδα προσκόπων [...] Τα πιτσιρίκια χάζευαν τον κουρδισμένο τροχονόμο μπρος στο περίπτερο "Ζενίθ", μια αυτόματη κούκλα που έκανε λίγες μηχανικές κινήσεις μ' ανοιχτό στόμα [...]».

Ο Ν. Σφενδόνης (*Μακεδονικόν Ημερολόγιον*, 1949) θυμάται το (χαμένο σήμερα) ωρολόγι της Εκθέσεως, όπως το έστησε στον περίβολο ο ιδρυτής της, Ν. Γερμανός:

«Πόσοι και πόσες», γράφει, «δεν έδωσαν το ραντεβού των γύρω από το ωρολόγι, τα ευτυχισμένα εκείνα βράδια της Εκθέσεως; Κάτω από το ωρολόγι συναντιόνταν κι όσοι είχαν χαθεί, και το μεγάφωνο το ανήγγειλε ως τόπο συνάντησης [...]

Μη τυχόν και ξεριζώσουν από τον περίβολο της Εκθέσεως το ωρολόγι. Ας μένει εν ανάγκη έτσι όπως είναι: Σκέλεθρο. Για διπλό σκοπό. Τα υπολείμματα της υπάρξεώς του να μας θυμίζουν τη χαμένη ευτυχία αλλά και η θέα του να είναι μια διαρκής αφορμή τύψεων της συνειδήσεώς μας. Ίσως μια μέρα να αξιωθούμε να το ξαναστήσουμε καινούργιο [...]».

(Β) Η Δ.Ε.Θ. σε απραξία στη δεκαετία του '40

Στα χρόνια της κατοχής και του Εμφυλίου (από το 1941 ώς το 1950) η Έκθεση δεν λειτούργησε. Στη χαρακτηριστική ερημιά του χώρου της αναφέρονται ο Χαρ. Θεοδωρίδης (*Ο χειμώνας του 1941-42. Χρονικό κατοχής*, 1980) και ο Τόλης Καζαντζής (*Η παρέλαση*, 1976).

«1942: Ο Ησαΐας», γράφει ο Χ.Θ., «γύρισε πίσω στον Λευκό Πύργο, ξαναβγήκε στον μεγάλο δρόμο και από εκεί στην περιοχή που θέλησαν να την κάνουν δημόσιο κήπο. Πέρα απλώνονταν ο χώρος της Έκθεσης με τα έρημα και ξεχαρβαλωμένα περίπτερά του...».

«Μια Κυριακή», γράφει ο Τ.Κ., «τέλη Μαΐου (1948;) ήτανε, θυμάμαι μου είπε: "Άντε να πάμε για ποδήλατο [...]. Θα πάμε στην Έκθεση. Έκθεση, σκέφθηκα. Ήτανε βέβαια μακριά η Έκθεση από τη γειτονιά, εκεί που τώρα είναι οι πολυκατοικίες των αξιωματικών. Ήταν μια άδεια και ξερή αλάνα, κατηφορική προς τη μεριά της θάλασσας, που 'χε μόνιμο κτίσμα την παράγκα του ραδιοφωνικού σταθμού του Τσιγγιρίδη [...]».

(Γ) Η Δ.Ε.Θ. μετά το 1951 (1951-2011)

Το έτος 2000, σχεδόν μισόν αιώνα μετά την επαναλειτουργία της ΔΕΘ (1951), ο Γ. Σκαμπαρδώνης συνοψίζει με το δικό του βλέμμα και ύφος την ιστορική φυσιογνωμία και την προοπτική της Διεθνούς Έκθεσης, καθώς και το προφίλ που δημιούργησε η σχέση της με την πόλη:

«[...] Η ΔΕΘ είναι ένας φεγγερός στέφανος που περιβάλλει την κεφαλή της Θεσσαλονίκης, και δεν μπορούμε πια να αντιληφθούμε την πόλη χωρίς την Έκθεση, όπως είναι δύσκολο να τη φαντασθούμε χωρίς τον Λευκό Πύργο, την Τσιμισκή ή τον Αη-Δημήτρη [...].

»Σάρκα πια από τη σάρκα της Θεσσαλονίκης, ψυχή από την ψυχή της, η Δ.Ε.Θ. είναι ένα όραμα που φεγγοβολάει και συνεχώς πραγματώνεται, ένα θαύμα δυναμικής ανάπτυξης 75 χρόνων.

»Παρά τις διακυμάνσεις και τις περιπέτειές της, [...] η Έκθεση, εγκατεστημένη μέσα μας αλλά και στη συνείδηση της χώρας, αστραφτογεννιέται αδιάκοπα και τελικώς πάντα καταφέρνει [...] να

επιστρέψει, ως επιταγή, ως χρέος και ως νικηφόρα ακμή του βορείου χώρου, διαπερνώντας τα νέφη των καιρών.
»Η Δ.Ε.Θ., στις πολλαπλές διαστάσεις και υποστάσεις της, στα ποικίλα της πρόσωπα και τις επιμέρους εκδοχές της ως μία εν ροή πολυπρισματική σύνθεση, τίθεται αναπόφευκτα επικεφαλής των προβληματισμών μας ενόψει ενός μέλλοντος που σχηματίζεται με τα Βαλκάνια, την Ευρώπη, τη στρατηγική θέση της Θεσσαλονίκης.
»Και απαιτεί τώρα και πάντα τη δέουσα οξυδέρκεια από τους άρχοντές της, ώστε να προεκτείνουν επιτυχώς το όραμα του Γερμανού, του Βελλίδη και τόσων άλλων εμπνευσμένων, που υπέρ αυτής πραγματικά αγωνίστηκαν και αγωνίζονται [...]».
Ο συγγραφέας που έγραψε πρώτος στην πόλη για την αίσθηση και τη σημασία της μεταπολεμικής εκθέσεως όταν άνοιγε και όταν έκλεινε τις πύλες της ήταν ο Βασίλης Βασιλικός (*Θύματα ειρήνης*, 1956):
«[...] Κάθε βράδυ, μέσα κι έξω από την Έκθεση, υπήρχε ένας τόπος που μπορούσε κανείς να διασκεδάσει. Και για τους ανθρώπους της πόλης μας η παρένθεση αυτή ήταν δώρο θεϊκό. Μέσα στην Έκθεση ζούσαν τη γλυκιά αυταπάτη ότι βρίσκονταν σε μια άλλη πολιτεία, όπου όλα ήταν πιο έντονα και πιο φανταχτερά, ο κόσμος πιο εύθυμος κι ο ουρανός με τα πυροτεχνήματα έμοιαζε μ' έναν εξωτικό κόλπο [...].
»Η Έκθεση σήμαινε για όλους μας μια ανέξοδη φυγή από τη ρουτίνα της καθημερινής ζωής, ένα ξεγέλασμα από την αθυμία της καταχνιάς, ήταν μια καρδιά που χτυπούσε μέσα στην πόλη μας, χαρίζοντας στις αρτηρίες των δρόμων καινούργιο ανθρώπινο αίμα, ένα μικρό κράτος εν κράτει, μια μεγάλη "έγχρωμη πεταλούδα βραχύβια", ένα λουλούδι απ' αυτά που βλασταίνουν στη Νότια Αφρική μέσα στην πένθιμη επίπλωση του φθινοπώρου. Γι' αυτό και, όταν η Έκθεση έκλεινε τις πύλες της, ξυπνούσαμε από ένα ιριδόχρωμο όνειρο, για να βρεθούμε πάλι αντιμέτωποι με τους γκρίζους και άχαρους τοίχους της κάμαράς μας [...] Τώρα, όταν περνούσαμε έξω από την Έκθεση, άλλοτε εστία και πηγή της χαράς μας, βλέπαμε πάνω της αντικατοπτρισμένο τον δικό μας θάνατο. Η Έκθεση, έρημη και βουβή, με τα στητά της περίπτερα που θύμιζαν μαυσωλεία, έμοιαζε με παγόνι που του πέσαν τα φτερά. Χωρίς το πολύβουο ανθρωπολόι, ήταν μια τρύπια κυψέλη. Και όπως ούτε φωτεινά διαδήματα, ούτε πυροτεχνήματα τη στόλιζαν τις νύχτες, έμενε σαν μια σταματημένη μηχανή πελώριου ρολογιού που του έκλεψαν όλα τα ρουμπίνια. Και τώρα πότε πότε την πλησιάζουμε όπως φέρνουμε στα αυτιά μας ένα άδειο κοχύλι για να ακούσουμε [...] τη θολή ιαχή της θάλασσας και τα σβησμένα τραγούδια των Σειρήνων [...]».
Η διαφορετική πόλη την ημέρα των εγκαινίων της Έκθεσης και το "σεργιάνι" των επισκεπτών της ζωντανεύουν στο πεζογράφημα του Γ. Ιωάννου *Η σαρκοφάγος* (1971):
«[...] Πήγαινα προς το Σιντριβάνι μα όσο προχωρούσα η κίνηση μεγάλωνε. Ήταν τα εγκαίνια της Έκθεσης εκείνη τη μέρα και ο κόσμος έσπευδε να δει και να θαυμάσει [...] Σχεδόν χαρούμενος πια έφερα έναν γύρο μέσα στην Έκθεση. Όχι για τα εκθέματα, φυσικά αυτά ποτέ μου δεν τα καλοείδα. Ήθελα να σεργιανίσω και πάλι τους γεμάτους υγεία και απλότητα χωρικούς της Μακεδονίας που κατεβαίνουν τέτοιες μέρες κοπαδιαστά απ' τα χωριά τους. Και πράγματι, ξέδωσα κάπως. Πήρα την Εγνατία, πηγαίνοντας κατά το Βαρδάρι για να 'χω κατάφατσα τα πλήθη του λαού που πηγαίνανε, συν γυναιξί και τέκνοις, προς την Έκθεση. Έβλεπα τη χαρά και την προσδοκία στα μάτια τους. Εγώ, εκτός ίσως από πολύ μικρός, ποτέ μου δεν θεώρησα για σπουδαίο πράγμα αυτή την Έκθεση, κι είναι χρονιές που δεν πέρασα ούτε απέξω [...]».
Δέκα χρόνια αργότερα, τον Σεπτέμβριο του 1981, στην *Καθημερινή*, (*Εύφλεκτη Χώρα*, 1983) ο Γ. Ιωάννου καταθέτει τη δική του άποψη για τον θεσμό και τον χώρο της ΔΕΘ.
«[...] Εγκαινιάζεται σήμερα στη Θεσσαλονίκη η 46η Διεθνής Έκθεση και χωρίς αμφιβολία η όλη εικόνα και κίνηση θα είναι και πάλι λαμπρή [...]. Θεωρούμε τη Διεθνή Έκθεση της Θεσσαλονίκης ως ένα βαρυσήμαντο θεσμό συνυφασμένο με την ιστορία της νεότερης Θεσσαλονίκης [...].
»Η Έκθεση με τον καιρό έχει λάβει εκτός από την εμπορική της σημασία κι άλλες πολλές σημασίες, στις οποίες δεν ξέρω αν ανταποκρινόμαστε σε ικανοποιητικό βαθμό. Πρώτα πρώτα, έχει λάβει μια περιορισμένη έστω πολιτική σημασία. Η συμμετοχή, ο βαθμός συμμετοχής, η μη συμμετοχή ενός άλλου κράτους, ιδίως κοντινού μας, δηλώνει κανονικά τις σχέσεις στις οποίες βρισκόμαστε με αυτό [...].
»Υπάρχουν μερικά πράγματα βασικά τα οποία αν δεν παραμερισθούν, η Έκθεση δεν πρόκειται να γίνει αληθινά σπουδαία. Πρώτο και κυριότερο είναι το θέμα του σημείου όπου βρίσκεται — όπου κείται, θα έλεγα. Ο χώρος αυτός στο κέντρο μέσα της Θεσσαλονίκης, με τις συστάδες των πολυκατοικιών γύρω του ωσάν σε πηγάδι, είναι απαράδεκτα ακατάλληλος.
»Είναι άλλωστε χώρος μικρός για Διεθνή Έκθεση και βρίσκεται σε συγκοινωνιακό σημείο που δεν κάνει γι' αυτή τη δουλειά. [...]. Δεν χρειάζεται να είσαι ειδικός για να αντιληφθείς ότι ο χώρος αυτός που μπορεί να είχε —και θα είχε— κάποιο αρχικό σχέδιο αναπτύχθηκε κατόπιν με το "βλέποντας και κάνοντας" [...].
»Με άλλο σχέδιο αναπτύχθηκε η πόλη, με άλλες γραμμές κι αλλιώς απλώθηκε με τον καιρό η Έκθεση [...]. Καλά που έχουν φυτέψει αρκετά δέντρα και σπάει κάπως από μακριά η ασκήμια. Η Έκθεση αρχιτεκτονικά είναι θαρρείς μικρογραφία της πόλης που την περικλείει [...].
»Η μετακίνηση της Έκθεσης θα είναι όχι μόνο μια δική της αναγέννηση αλλά και μια σοβαρότατη ανακούφιση της πόλης από τα συγκοινωνιακά μπλεξίματα, τα καυσαέρια και τους θορύβους, καθώς ο χώρος αυτός θα γίνει πάρκο, όπως ελπίζουμε, με 3-4 κτίρια για πολυδύναμο πολιτιστικό κέντρο και πολυσύνθετο μουσείο [...].
»Η Έκθεση όμως εκτός από το θέμα της εμφανίσεώς της έχει και βαριά πολιτιστική αποστολή, καθώς συγκεντρώνει τόσο κόσμο, ιδίως επαρχιακό, και είναι ευκαιρία να τον φέρει σ' επαφή με κάτι το γνήσια ωραίο [...]. Κοντά στους έμπορους, τους βιομήχανους, τους υψηλούς κοινωνικούς παράγοντες,





α) Κ. Καραμανλής, **β)** Γ. Παπανδρέου και Α. Παπανδρέου προσέρχονται στα εγκαίνια της ΔΕΘ.

χρειάζεται μία ακόμη επιτροπή από ανθρώπους καλαίσθητους, καλλιεργημένους, ξύπνιους και σ' επαφή με τον Τύπο, για να προσφέρουν σ' όλο τον κόσμο που συρρέει με τόσες προσδοκίες κάθε χρόνο και φεύγει με τη γεύση της επανάληψης, κάτι το γνήσιο καλλιτεχνικό και διδακτικό, για να το παίρνουν στα χωριά τους και στις πόλεις τους και να τους ζεσταίνει κάπως την καρδιά [...]».

Σε σημαντική "ξεναγό" της μεταπολεμικής Δ.Ε.Θ. αναδείχθηκε η δημοσιογράφος και λογοτέχνης Ν. Κοκκαλίδου-Ναχμία. Αφιέρωσε πολλά κείμενα και ένα βιβλίο στη Δ.Ε.Θ.: *Παλιά Θεσσαλονίκη και ιστορική διαδρομή της Δ.Ε.Θ.*, 1996). Ενδεικτικά είναι τα παρακάτω αποσπάσματα:

«Η Έκθεση είναι έρωτας. Η μικρή πόλη στην καρδιά της μεγαλούπολης. Όταν πλέον είναι όλα έτοιμα και η "αυλαία" ανοίγει για να παρουσιάσει το έργο ΔΕΘ, απορεί κανείς πώς ετοιμάζεται όλη αυτή η παράσταση. Πόσοι άνθρωποι είναι πίσω απ' αυτό το έργο. Για να δουλέψεις στη ΔΕΘ πρέπει να 'σαι εραστής της. Όμως αυτόν τον έρωτα της "μικρής πόλης" τον εμπνέει η Θεσσαλονίκη. Η καρδιά της δονεί την καρδιά της ΔΕΘ [...] 1974. στην Περαία. Εκείνο το βράδυ που έγιναν τα εγκαίνια της Έκθεσης, όσοι είχαμε μείνει στο χωριό, βλέπαμε τη Θεσσαλονίκη λαμπροφώτιστη απέναντι [...] αφού υπάρχει η Έκθεση δεν μας απειλεί ο πόλεμος. Μάρτυράς μας η δεκαετία της σιωπής [...] (στα χρόνια 1941-1950).

»Το 1978, έντρομος ο κόσμος, μετά τον σεισμό, κατέφυγε στον χώρο της Έκθεσης, στα μεγάλα της ανοίγματα, στη "στέγαση" κάτω από τα μικρά της δέντρα και τα παγκάκια της [...]».

Οι αναφορές και οι πληροφορίες που ανθολογούνται από τους λογοτέχνες και αναμνησιογράφους της πόλης, παρακάτω, προσθέτουν ενδιαφέρουσες "πινελιές" στον "πίνακα" της ΔΕΘ:

- «Εκείνη η Σάριτα Μοντιέλ το 1956», γράφει ο Κ. Λαχάς (*Πλους ονείρου*, 1998), «έσκιζε τους αιθέρες από τα μεγάφωνα της ΔΕΘ τα οποία ήταν διεσπαρμένα έως και το σημερινό Κρατικό Θέατρο».
- «Στα 1951 δούλευα στην κεντρική είσοδο προς τη ΧΑΝΘ, πρωινή βάρδια», θυμάται ο Μ. Γκουνάγιας (*Ξεράθηκε η μπλε η βυσσινιά*, 1998). «Από τη δική μου είσοδο περνούσε τακτικά ο Δαλαμάγκας. [...] Τα μεγάφωνα έπαιζαν συνέχεια Βέμπο που τραγουδούσε "Χωριό μου, χωριουδάκι μου". Διέκοπταν για διαφημίσεις-ανακοινώσεις και συνέχιζαν με Γούναρη, το "Κοκοράκι", "Πού να 'σαι τώρα αγαπημένη" κτλ. [...]».
- «Ανάμεσα στο παρθεναγωγείο και στην Έκθεση», γράφει ο ***Γ. Ιωάννου*** (*Η σαρκοφάγος*), «σ' ένα δρομάκι πολύ στενό, μονοπάτι μάλλον, χρόνια βρισκόταν παραπεταμένη —κατά την προσφιλή συνήθεια των αρχαιολόγων μας— μια θαυμάσια αρχαία σαρκοφάγος. Όταν μετά από χρόνια ξαναπέρασα, ο τόπος ήταν αγνώριστος [...] Γκρεμίστηκαν τα πάντα κι απλώθηκε κι εκεί η λεγόμενη Διεθνής Έκθεση. Είναι μάλιστα, καθώς υπολογίζω, ένα απ' τα πιο φωτισμένα σημεία της το στενάκι εκείνο [...]».
- «Κάθε φορά που έρχονταν η Έκθεση», γράφει ο Ν. Μέρτζος (*Εγκώμια Θεσσαλονίκης*), «ήταν σαν να γύριζε ένα φύλλο στη ζωή της Θεσσαλονίκης. Η πόλη με τους ανθρώπους της και με την Έκθεσή της είχε μια απόλυτη ταυτοπροσωπία. Είναι ένα από τα αξεδιάλυτα μυστήρια της Θεσσαλονίκης».
- «Θα μπούμε τζάμπα», θυμάται ο Β. Νέτας (*Ελευθεροτυπία*, 1993), «χωρίς εισιτήριο στην Έκθεση». «Έχω σχέδιο», είπε ο Μπουσουλέγκας. Πώς θα μπούμε όμως τζάμπα 30 άτομα που ήμασταν παρέα

του καφέ Άριστον; [...] Πήγαμε στην κεντρική είσοδο. Σε λίγο βλέπουμε τον Μπουσουλέγκα να έρχεται τρέχοντας και να φωνάζει "Πού είναι η χορωδία της Νιγρίτας, βρε παιδιά; Γιατί καθυστερεί; Αρχίζει το πρόγραμμα." Πεταχτήκαμε όλοι μαζί φωνάζοντας "εδώ είμαστε" και προχωρήσαμε. Ο πορτιέρης δεν αντέδρασε, παραμέρισε και περάσαμε όλοι τζάμπα ως ... χορωδία της Νιγρίτας. [...]».

- «Το 1956», θυμάται ο Γ. Ξανθούλης («Ούτε τα φαγητά, ούτε οι έρωτες», στο *Η Θεσσαλονίκη των συγγραφέων*, 1996), «φυσούσε Βαρδάρης τον Σεπτέμβριο στην Έκθεση. Ένας άγριος σαρωτικός άνεμος που μας κόλλαγε στα κομμουνιστικά περίπτερα που ήταν γεμάτα κόκκινα τρακτέρ και άλλα τέτοια πληκτικά γεωργικά. Θέλαμε να πάμε να δούμε το θαυμάσιο περίπτερο της ΔΕΗ αλλά ο Βαρδάρης δεν ήθελε [...]».
- «Θα μας πάει ο μπαμπάς μου βόλτα», γράφει η Δ. Πανταζή (*Σ' έβλεπα, ω πόλη, από τη μεριά της θάλασσας,* 1998), «με το καΐκι στον Θερμαϊκό για να δούμε το βράδυ τα πυροτεχνήματα της Έκθεσης [...] Χάρη στη συνήθεια του καπετάν Μανώλη να τους πηγαίνει κάθε χρόνο τον πατροπαράδοτο περίπατο διά θαλάσσης στην Έκθεση, έκανα κι εγώ το παρθενικό μου ταξίδι με καΐκι [...]. Κατέβαινε ο κόσμος με τα πόδια σε μεγάλες παρέες να πάνε στο γεγονός της πόλης, την Έκθεση. Άλλοτε κατέβαιναν από τα κοντινά χωριά, αλλά κι από τις μακρινές επαρχίες, κι εμείς βλέπαμε το ποικιλόχρωμο πλήθος να διασχίζει αργά την παραλία, την ηλεκτροφωτισμένη απ' τη μεριά της θάλασσας [...]».
- «Τώρα βρίσκονταν στον πλατύ χωματόδρομο του Λυσσιατρείου, πάνω από το νεκροταφείο της Ευαγγελίστριας», γράφει ο Β. Βασιλικός (*Το φύλλο*, 1961). «Είδε κάτω την Έκθεση, μαγική πόλη με τα πολύχρωμα φώτα της, τις διαφημίσεις της, το λούνα-παρκ, μια ρόδα με αεροπλανάκια. Ο αχός του χαρούμενου κόσμου έφτανε ώς τ' αυτιά του και η φωνή απ' τα μεγάφωνα: "Η δεσποινίς στο έξι να προσέχει". "Ο κύριος στο δεκατέσσερα να δώσει το εισιτήριό του". «Περάστε, κυρίες και κύριοι, περάστε να δείτε τον πιο φημισμένο ταχυδακτυλουργό της Ευρώπης, τον Μωρίς τον Ιλλουζιονίστ».
- «Το βράδυ των εγκαινίων γινόταν στη θάλασσα της παλιάς παραλίας», θυμάται ο Δ. Θ. Καραμήτσος (*Η πόλη μας κι εμείς: Άλλοτε και τώρα. Θεσσαλονίκη 1941-2005*, 2005), «η λεγόμενη "βενετσιάνικη βραδιά"· πολλά πλοία στολίζονταν με πολυάριθμα φώτα σαν να είχαν φωτεινές γιρλάντες, ενώ μικρότερα πλοιάρια και βάρκες κατάφωτες προχωρούσαν σιγά σιγά και από πολλά πλοιάρια εκτοξεύονταν πυροτεχνήματα [...]».

Κάθε Σεπτέμβριο όλα αυτά τα χρόνια η Έκθεση, που έχει πολλές ιστορίες να διηγηθεί, έρχεται και ξαναέρχεται ως "σήμα κατατεθέν" της πόλης, για να επιτελέσει τον πολύπλευρο και σημαντικό, οικονομικό, διεθνοπολιτικό και πολιτιστικό της ρόλο.

Για να υπάρξει βέβαια η Έκθεση των αφηγήσεων και των λογοτεχνικών αναφορών, αυτή η «κηλίδα γαλάζιου στον συννεφιασμένο ουρανό της ψυχής μας», πρέπει να ξαναγαπήσουμε την πόλη. Κι όπως γράφει ο Γ. Σκαμπαρδώνης (*Θ.'97*, 1995):

«[...] Ας έρθουν οι νεότεροι, τα παιδιά, τα συνοικιακά πιτσιρίκια, να φαντασιωθούν τη ΔΕΘ με νέους τρόπους, αν τους το επιτρέπει ο πρόωρος κυνισμός τους.

Η ΔΕΘ είναι πλέον τέτοιων διαστάσεων και πολλαπλών αναφορών που, σε σχέση μ' αυτήν, δεν μπορεί πια κανείς να αισθάνεται παρά σαν ένα παιδί που, παρορμούμενο από τη γοητεία των φώτων, ξέφυγε απ' το χέρι των γονιών του, χάθηκε στον μύθο των εγκαινίων της και του φωνάζουν το όνομά του από τα δυνατά μεγάφωνα [...]». ■



Ο Ελ. Βενιζέλος στη ΔΕΘ.

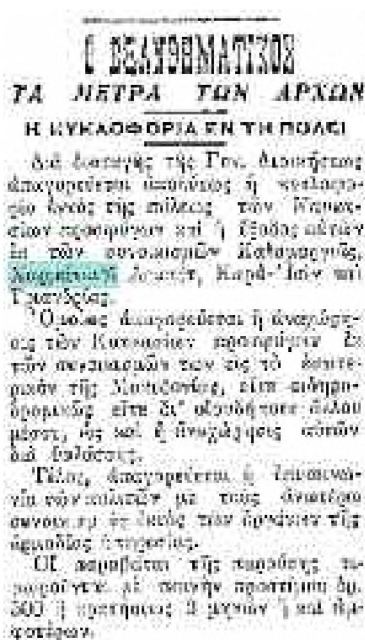


Αλεξ. Λέτσα: *Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης*, 1926.

της **ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΚΟΥΡΤΗ**
Αρχιτέκτονα

Δυτική Θεσσαλονίκη

Η χωρο-κοινωνική γεωγραφία της "άλλης" πλευράς, 1900- 1940



Ο ΕΞΑΝΘΗΜΑΤΙΚΟΣ

ΤΑ ΜΕΤΡΑ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ

Η ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑ ΕΝ ΤΗ ΠΟΛΕΙ

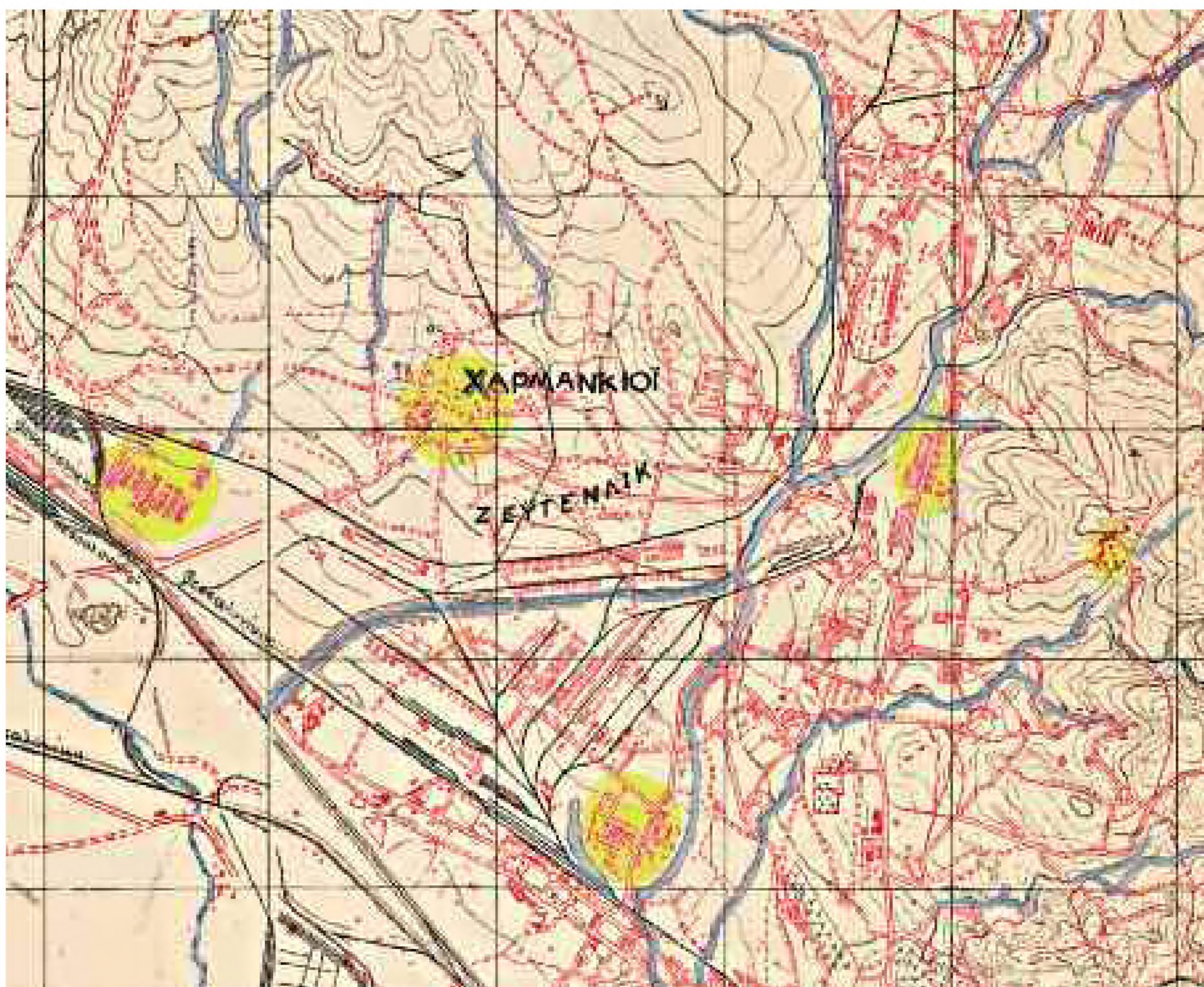
[illegible]

Εφημερίδα *Μακεδονία*, φύλλο της 25.2.1921

«Ἐστάλησαν καί πάλιν χθές ὑπό τοῦ Παιδικοῦ Τμήματος τῆς Χ.Α.Ν. ἕτεροι τέσσερες ἀλητόπαιδες εἰς τους θαλάμους προνοίας ἐν Χαρμάνκιοϊ». Την είδηση αυτή διαβάζουμε στην εφημερίδα *Μακεδονία*, στο φύλλο της 7ης Δεκεμβρίου 1926. Στην ίδια εφημερίδα, στο φύλλο της 22ης Ιανουαρίου 1932,[1] πληροφορούμαστε ότι «... πρό τινος ἱδρύθη ἐνταῦθα Σύλλογος διά να περισυλλέξη τούς ἐπαίτας καί νά τούς ἐγκαταστήση εἰς τό Χαρμάν-κιοϊ ...».

Ποιος να 'ναι άραγε αυτός ο τόπος όπου στις αρχές του αιώνα η πόλη ξεφόρτωνε αλητόπαιδες, επαίτες και λοιπό περιθώριο; Είναι βέβαιο ότι, κι αν ακόμη κάποιος δεν έχει ξανακούσει το τοπωνύμιο Χαρμάνκιοϊ στη Θεσσαλονίκη, ξέρει προς ποια πλευρά της πόλης θα πρέπει να στρέψει την προσοχή του: προς τα δυτικά.

Τα χρόνια πριν από την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης, το Χαρμάνκιοϊ (Harman-Kőy), το Λεμπέτ (Lenbet) και το Καραχουσεΐν ή Καραϊσίν (Kara Huşeyin) αποτελούσαν τα τρία οθωμανικά τσιφλίκια της δυτικής, εκτός των τειχών, πόλης. Το πρώτο αντιστοιχούσε στην ευρύτερη περιοχή των δήμων Ευόσμου - Κορδελιού και Αμπελοκήπων – Μενεμένης· το δεύτερο στην περιοχή της Ευκαρπίας· το τρίτο στη βορειοδυτική περιοχή Πολίχνης και Σταυρούπολης. Στο Χαρμάνκιοϊ βρισκόταν και ο μόνος αξιοσημείωτος οικισμός (η θέση του ταυτίζεται με τον παλιότερο οικιστικό πυρήνα του Ευόσμου), που την εποχή εκείνη



Χάρτης 1. Χρωματισμένο τμήμα χάρτη του 1927, όπου διακρίνονται οι προσφυγικοί οικισμοί.
Πηγή πρωτοτύπου: Συλλογή Παπαδημητρίου, Εθνικό Κέντρο Χαρτών και Χαρτογραφικής Κληρονομιάς - Εθνική Χαρτοθήκη. Χρωματισμός: Παρασκευή Κούρτη

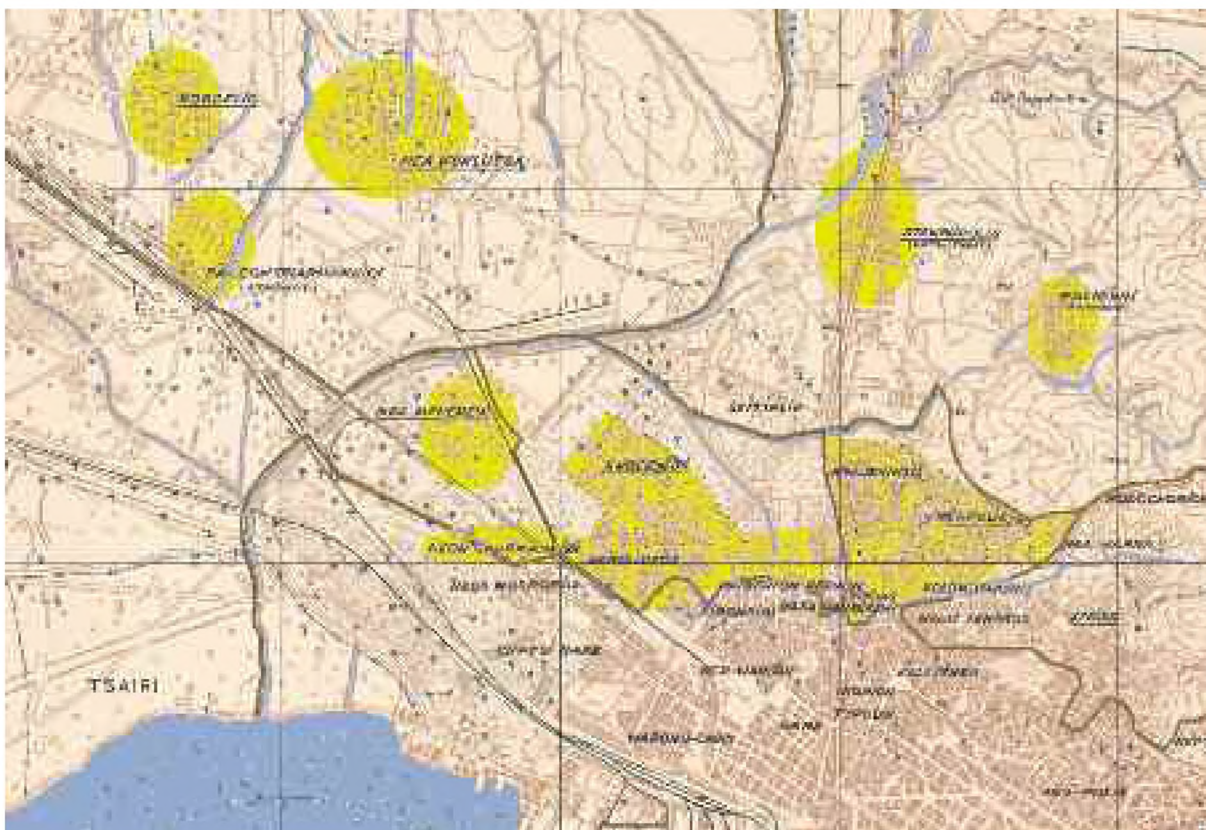
περιελάμβανε 37 κτίσματα και 217 κατοίκους,[2] εκκλησία[3] (από το 1819) και σχολείο[4] (από το 1883). Εγκαταστάσεις εντοπίζονταν και εκατέρωθεν του βασικού οδικού περάσματος της οδού Λαγκαδά, όμως ήταν κυρίως μονολειτουργικές χρήσεις, όπως νεκροταφεία και μοναστήρια.[5] Έναν αιώνα μετά, η πλήρως πια αστικοποιημένη βορειοδυτική περιοχή αντιστοιχεί σε αυτό που αποκαλούμε «δυτικές συνοικίες» και η οποία στερεοτυπικά ανταποκρίνεται στο πιο υποβαθμισμένο τμήμα της πόλης. Έως την εφαρμογή του μεταρρυθμιστικού σχεδίου «Καλλικράτης», την περιοχή συνέθεταν οι δήμοι Νεάπολης, Αμπελοκήπων, Συκεών, Σταυρούπολης, Πολίχνης, Ευόσμου, Μενεμένης, Ελευθερίου - Κορδελιού και Ευκαρπίας. Μετά τον διοικητικό μετασχηματισμό του 2010, η ίδια αυτή δυτική έκταση καταλαμβάνει εμβαδόν τριπλάσιο και έχει πληθυσμό αντίστοιχο του Δήμου Θεσσαλονίκης.[6] Πώς εξηγείται λοιπόν να απουσιάζει από τις ιστορικές αναφορές αλλά και την εικονογραφία της πόλης αυτό το σημαντικό σε μέγεθος οικιστικό συγκρότημα; Μπορούμε να ανιχνεύσουμε στην ιστορία των αρχών του 20ού αιώνα τις αφορμές που έκαναν αυτή τη δυτική πλευρά της πόλης την "άλλη", την υποβαθμισμένη πλευρά;

Αφετηρία των σκέψεών μας είναι το ίδιο το δυτικό τοπίο, που πριν από τη συστηματική κατοίκησή του αποτελούσε, κατά τις αναφορές, «έρημη και βαλτώδη γη», το αντίθετο δηλαδή της "ζωντανής", εντός των τειχών, πόλης. Λόγω της χωροθέτησής της στο εσωτερικό γεωτεκτονικό βύθισμα της ευρύτερης ζώνης του Αξιού, η Θεσσαλονίκη έχει χαμηλό μέσο υψόμετρο και κακές συνθήκες αποστράγγισης. Ειδικά η δυτική περιοχή ήταν διάσπαρτη από λίμνες και έλη,[7] που άφηναν ελάχιστη διαθέσιμη καλλιεργήσιμη γη, έκαναν ιδιαίτερα δυσχερείς τις προσβάσεις και τις μεταφορές και επιβάρυναν τις υγειονομικές συνθήκες της πόλης με μολυσματικές ασθένειες όπως η ελονοσία. Επιπλέον, το υδάτινο δέντρο του Δενδροποτάμου και των παραχειμάρρων του διέτρεχε τη δυτική περιοχή από τα υψώματα της Νεάπολης, των Συκεών και του Ωραιοκάστρου προς το λιμάνι, κάνοντας τα περάσματα από και προς τα δυτικά της πόλης ιδιαίτερα δυσχερή. Τα έργα "εξημέρωσης" του φυσικού δυτικού τοπίου θα εγκαινιαστούν από τα στρατεύματα της Entente που αποβιβάζονται στη Θεσσαλονίκη το 1915 και, κατ' εντολή της ελληνικής κυβέρνησης, θα εγκατασταθούν στην ελώδη γη του Ζέιτενλικ. Όπως σημειώνει ο Mazower, για τον συμμα-

χικό στρατό, «χιλιάδες άμαχοι εργάτες έστρωσαν εκατοντάδες χιλιόμετρα νέους δρόμους για τη μεταφορά αντρών και πυρομαχικών στο μέτωπο, καθώς και νέες σιδηροδρομικές γραμμές μέσα και γύρω από την πόλη». Για να αντιμετωπιστεί η ελονοσία και η λειψυδρία, κατασκευάστηκαν χιλιόμετρα από κανάλια αποστράγγισης, μπαζώθηκαν νερόλακκοι, κτίστηκε υδραγωγείο και ανοίχτηκαν εκατοντάδες πηγάδια.[8]

Ο Σπύρος Λαζαρίδης θεωρεί το 1914 γενέθλιο έτος της συστηματικής κατοίκησης της δυτικής Θεσσαλονίκης. Εμπνέεται και τεκμηριώνει αυτή την άποψη από τη φράση «Δι' εγκαταστάσεως 1914», που αιτιολογεί την απόκτηση του δικαιώματος του δημότη στις πρώτες εγγραφές των δημοτολογίων της κοινότητας Σταυρουπόλεως.[9] Πρόκειται για τους κατοίκους του πρώτου οργανωμένου συνοικισμού του Λεμπέτ[10] (που αργότερα μετονομάστηκε σε Σταυρούπολη), που κατασκευάστηκε στα βόρεια του στρατοπέδου Παύλου Μελά για την αντιμετώπιση των στεγαστικών αναγκών του πρώτου προσφυγικού κύματος (από το 1913 έως το 1916). Πρόσφυγες αυτής της περιόδου —που αποκαλούνταν αδιακρίτως «Καυκάσιοι»— ήταν εγκατεστημένοι και στις περιοχές της Τριανδρίας, της Καλαμαριάς, του Χαρμάνκιοϊ και του Καραϊσίν, σε οικισμούς οργανωμένους ή μη, από όπου συχνά τους απαγορευόταν η έξοδος και η κυκλοφορία στην πόλη της Θεσσαλονίκης, πιθανώς από φόβο μήπως διαδοθεί ο εξανθηματικός τύφος.[11] Όμως, η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 θα αποτελέσει το σημείο χωρίς επιστροφή για την επέκταση της πόλης και τον ταυτόχρονο κοινωνικό σχηματισμό δυτικών και ανατολικών περιοχών. Πάμπολλοι συνοικισμοί, οργανωμένοι ή αυθαίρετοι, πυκνώνουν στη διαθέσιμη γη που κληρονομήθηκε από τα χρόνια της οθωμανικής κατάκτησης. Οι περιοχές της Νεάπολης[12] και των Αμπελοκήπων,[13] λόγω της εγγύτητάς τους με το κέντρο της πόλης αλλά και της οριοθέτησής τους από ισχυρά φυσικά όρια, είναι από τις πρώτες που θα εξαντλήσουν τα έγγεια αποθέματά τους. Πρόσφυγες θα εγκατασταθούν και στους προϋφιστάμενους οικισμούς της Σταυρούπολης (Λεμπέτ) και της Πολίχνης (Καραϊσίν), στα βόρεια της Νεάπολης. Δυτικά όμως των Αμπελοκήπων, η χρήση του όρου Χαρμάνκιοϊ ως τοπωνύμιο τόσο της ευρύτερης περιοχής όσο και του ομώνυμου προϋπάρχοντος οικισμού δημιουργεί μεγάλη σύγχυση σε σχέση με τις αναφορές των πηγών. Μετά το 1922 στο χωριό Χαρμάνκιοϊ εγκαταστάθηκαν Μικρασιάτες πρόσφυγες, που αποκαλούσαν τον συνοικισμό τους Νέο Κουκλουτζά. Φαίνεται ότι πολύ σύντομα —ίσως και πριν από το 1926— η ονομασία Νέος Κουκλουτζάς επικράτησε του ονόματος Χαρμάνκιοϊ για το σύνολο του παλαιού οικισμού. Νοτιοδυτικά του Κουκλουτζά, η Επιτροπή Αποκατάστασης Προσφύγων (Ε.Α.Π.) κατασκεύασε τον συνοικισμό του Νέου Κορδελιού, ενώ σε άμεση γειτνίαση με αυτόν αλλά νοτιότερα και σε ξύλινους θαλάμους (που πιθανόν είχαν απομείνει από την εγκατάσταση των συμμάχων) στεγάζονταν

1. Στο άρθρο του Θ. Π. Θεοφυλάκτου, με τίτλο «Η ανεργία πρέπει να περιορισθεί».
2. Στις σημειώσεις του γενικού επιθεωρητή της ελληνικής εκπαίδευσης στη Μακεδονία και τη Θράκη, Δ. Σάρρου (1904-1906), καταγράφονται για το Χαρμάνκιοϊ 37 κτίσματα και 217 κάτοικοι που μιλούν τη σλαβομακεδονική, γνωρίζουν όλοι τα ελληνικά και είναι «ελληνόφρονες». Σ. Λαζαρίδης, *Από το Βαρδάρι έως το Δερβένι: Ιστορική καταγραφή έως το 1920.* Θεσσαλονίκη 1997, σελ. 67. Επίσης, ο Δημητριάδης σημειώνει ότι τα τρία τσιφλίκια υφίσταντο ήδη από το 1771. Β. Δημητριάδης, *Τοπογραφία της Θεσσαλονίκης κατά την εποχή της τουρκοκρατίας, 1430-1912*, Θεσσαλονίκη 1983, σελ. 235-238.
3. Από κτητορική επιγραφή στο τέμπλο του ναού. Περισσότερα: Χ. Μπλιάμης, «Ο Άγιος Αθανάσιος Ευόσμου», περ. *Αναπνοή*, Εύοσμος 1998, σελ. 11.
4. Περισσότερα για το δημοτικό σχολείο του Χαρμάνκιοϊ: Κ. Χατζηκυριακίδης, «Η εκπαίδευση στο (παλιό) Χαρμάνκιοϊ - Νέο Κουκλουτζά, περιοχή της δυτικής Θεσσαλονίκης (τέλη 19ου-μέσα 20ού)», *Θεσσαλονίκη*, Επιστημονική επετηρίδα ΚΙΘ, 2008, 7ος τόμος, σελ. 293-305.
5. Ακολουθώντας τη διαδρομή προς τον βορρά, και με αφετηρία την πλατεία Βαρδαρίου, υπήρχαν: το οθωμανικό νεκροταφείο (πρέπει να διαμορφώθηκε από τις πρώτες μέρες της άλωσης), ο τεκές των Μεβλεβίδων δερβίσηδων (1612-1617), το ελληνικό νεκροταφείο της Αγίας Παρασκευής (1892-1893), οι εγκαταστάσεις του τάγματος των Λαζαριστών στην περιοχή Τερψιθέας του Δήμου Σταυρούπολης (η πρώτη αγορά γης γίνεται το 1859), καθώς και το καθολικό νεκροταφείο του Αγίου Βικεντίου του Παύλου, πίσω από τα συμμαχικά νεκροταφεία (1860-1867). Τέλος, έως το 1905 φαίνεται πως ολοκληρώθηκε η κατασκευή από τον οθωμανικό στρατό των εγκαταστάσεων του στρατοπέδου Παύλου Μελά, που περιλαμβάνει τα δύο επιμήκη κτίρια στρατωνισμού, το τέμενος και τέσσερα κτίρια σταυλισμού.
6. Η συνολική έκταση των καλλικρατικών δήμων Αμπελοκήπων - Μενεμένης, Παύλου Μελά (Σταυρούπολη, Πολίχνη και Ευκαρπία), Ευόσμου - Κορδελιού και Συκεών - Νεάπολης ανέρχεται σε 59.816 στρέμματα, και ο πληθυσμός



Χάρτης 2. Χρωματισμένο τμήμα χάρτη του 1929. Διακρίνονται ο Δενδροπόταμος, τα ονόματα και η θέση των προσφυγικών οικισμών.
Πηγή πρωτοτύπου: Συλλογή Παπαδημητρίου, Εθνικό Κέντρο Χαρτών και Χαρτογραφικής Κληρονομιάς - Εθνική Χαρτοθήκη. Χρωματισμός: Παρασκευή Κούρτη

περίπου 300 οικογένειες προσφύγων. Ο τελευταίος αυτός συνοικισμός —που αργότερα θα ονομαστεί Ελευθέρια προς τιμήν του Βενιζέλου— ονομαζόταν αρχικά Παλαιό Χαρμάνκιοϊ[12] η απλά Χαρμάνκιοϊ (μετά το 1926 όπου επικράτησε το Νέος Κουκλουτζάς).

Οι προσφυγικοί συνοικισμοί οικοδομούνται από την Πρόνοια και την Ε.Α.Π., με σκοπό να αποτελέσουν αυτοδιοικούμενες μονάδες. Όπως σημειώνεται στην έκθεση της Κοινωνίας των Εθνών, τα προγράμματα αποκατάστασης προσφύγων στόχευαν «[...] στο να διαμορφωθεί κάθε αστικός οικισμός σε "αυτοδιοικούμενη κοινότητα", που θα λειτουργούσε ανεξάρτητα ως δήμος».[15] Οι συνοικισμοί αναγνωρίζονταν άλλωστε επίσημα ως χωρικές ενότητες των δήμων ή των κοινοτήτων ως «παν συνάθροισμα συνεχόμενων, δηλ. γειτνιαζουσών στενώς μεταξύ των οικιών, χωριζομένου δι' ακατοικήτου τινός αποστάσεως από τα άλλα τοιαύτα συναθροίσματα». Έτσι, το 1928 η επικράτεια έχει μεν 4.988 δήμους και κοινότητες αλλά και 10.925 συνοικισμούς.[16] Τα χρόνια που θα ακολουθήσουν, η νομοθεσία θα είναι ιδιαίτερα ευνοϊκή ως προς τη δυνατότητα εξέλιξης των συνοικισμών σε οργανισμούς αυτοδιοίκησης, υπό τον όρο ότι υφίσταται αντίστοιχο αίτημα των μισών τουλάχιστον κατοίκων και στοιχειώδης κοινωνική οργάνωση, που εκφράζεται μέσα από την ύπαρξη σχολείου πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης.[17]

Εάν αυτή είναι η κατεύθυνση που εκπορεύεται από την κεντρική διοίκηση, η δυναμική των συλλογικών σχηματισμών των συνοικισμών, τουλάχιστον για την περίπτωση της δυτικής Θεσσαλονίκης, δεν είναι αντίρροπη. Οι οικοδομικοί συνεταιρισμοί και οι συνεταιρισμοί εξαγοράς οικοπέδων, οι γεωργικοί συνεταιρισμοί και οι σύλλογοι αποκατάστασης προσφύγων[18] που δημιουργή-

τους σε 336.050 άτομα. Αντίστοιχα, ο Δήμος Θεσσαλονίκης έχει έκταση 19.292 στρέμματα και πληθυσμό 322.240 άτομα. Τα στοιχεία αναφέρονται στα δημογραφικά δεδομένα της απογραφής του 2011 και προέκυψαν από υπολογισμούς με βάση το δελτίο Τύπου της 22.7.2011 της Ελληνικής Στατιστικής Αρχής, με τίτλο «Προσωρινά αποτελέσματα απογραφής πληθυσμού 2011». Αντλήθηκαν από τον δικτυακό τόπο www.statistics.gr στις 8.2.2012.

7. Στην αναφορά του J. Jonesco, πτυχιούχου του Αγροτικού Ινστιτούτου της πόλης Roville της Γαλλίας, ο οποίος πραγματοποίησε το 1850 ένα ταξίδι στη Θεσσαλία, μετά από παρότρυνση του Μεγάλου Βεζίρη Reşid Pasa, διαβάζουμε: «Η υγειονομική κατάσταση της Θεσσαλονίκης πάσχει πολύ από την εγγύτητα των ελών και των βάλτων που βρίσκονται προ των πυλών της πόλης. Οι βάλτοι από την πλευρά του κάστρου και πέρα από το Μπεχελίνι και τα έλη δίπλα στην πύλη του Βαρδάρη είναι δυνατόν να αποξηρανθούν. Έτσι, θα εξέλειπε η αιτία των πυρετών και η γεωργία θα είχε να κερδίσει τεράστιες εκτάσεις γης. Αυτές θα αύξαναν την ευρωστία και την ευημερία του δυστυχισμένου πληθυσμού, που υποφέρει παρότι κατοικεί σε μία πόλη που βρίσκεται σε μία από τις πιο υπέροχες περιοχές». Σκοπός της επίσκεψής του J. Jonesco ήταν η μελέτη της αγροτικής βιομηχανίας και της δυνατότητας για την ίδρυση συνεταιρισμών. Α. Γρηγορίου & Ε. Χεκίμογλου (επιμ.), *Η Θεσσαλονίκη των περιηγητών*, Θεσσαλονίκη, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών & Μίλητος 2008, σ. 156

θηκαν από τα πρώτα κιόλας χρόνια του εποικισμού, υπαγορεύονται από τις πιεστικές ανάγκες επιβίωσης σε έναν τόπο που δεν ήταν έτοιμος να υποδεχθεί τους νεοφερμένους. Αποτελούσαν δηλαδή ένα είδος αντανακλαστικού σε συνθήκες κρίσης. Επιπλέον, η αποκατάσταση των προσφύγων με βάση τον τόπο προέλευσης αλλά και το εάν αποτελούσαν αστικό ή αγροτικό πληθυσμό διευκόλυνε τον σχηματισμό κοινοτήτων με κάποια κοινωνική συνοχή. Στην περίπτωση της Νεάπολης, για παράδειγμα, λειτουργούσε ήδη από το 1926 —ανεπίσημα— κοινοτικό κατάστημα υπό την ευθύνη άτυπης διοικητικής επιτροπής, ο πρόεδρος της οποίας θα διατελέσει αργότερα και πρόεδρος της νεοσύστατης Κοινότητας Νεαπόλεως. Η έντονη και αγωνιστική δράση των συλλογικών σχηματισμών εκφράζεται και από την ύπαρξη δευτεροβάθμιων σωματείων, όπως της Ομοσπονδίας Συνοικισμών Δυτικής Πλευράς Πόλεως Θεσσαλονίκης, που ιδρύθηκε το 1930, καθώς και της αντίπαλης Ένωσης Συνοικισμών Δυτικής Πλευράς Θεσσαλονίκης, από το 1931.

Η ζωή στους συνοικισμούς τα πρώτα χρόνια δεν πρέπει να ήταν εύκολη. Η σχετική απομόνωσή τους από την υπόλοιπη πόλη θεωρείται από πολλούς ερευνητές ως αποτέλεσμα ηθελημένης επιλογής, που υιοθετήθηκε για να μη διαταραχθεί η "κανονική" ζωή της υφιστάμενης πόλης και για να εξασφαλιστεί «ένα ομοιογενές κοινωνικό περιβάλλον στους ίδιους τους αστικούς προσφυγικούς οικισμούς».[19] Ωστόσο, καθώς τα χρόνια περνούσαν, οι βασικές ανάγκες για στέγαση και εργασία επιλύονταν σταδιακά και η κοινωνική ζωή στους συνοικισμούς άρχισε να ζωντανεύει γύρω από τις εκκλησίες και τα σχολεία. Καθοριστικό όμως ρόλο στη μετέπειτα εξέλιξη της δυτικής πόλης έπαιξαν οι αποφάσεις που αφορούσαν τον διοικητικό της μετασχηματισμό. Έως το 1929, και μέσα στο ρευστό, μεταβατικό και πολιτικά ταραγμένο κλίμα της εποχής, παρατηρείται μια διαρκής μεταβολή των διοικητικών σχηματισμών, κατά την οποία οι δυτικοί συνοικισμοί σχηματίζουν κοινότητες, συνενώνονται ή αποσπώνται μεταξύ τους ή με τον Δήμο Θεσσαλονίκης. Από το 1929 έως το 1934 ο Δήμος Θεσσαλονίκης περιελάμβανε σχεδόν ολόκληρο το πολεοδομικό συγκρότημα της πόλης μαζί με τους περιαστικούς δυτικούς συνοικισμούς. Όμως, με το διάταγμα της 19ης Ιανουαρίου 1934 (ΦΕΚ 23/34) έγιναν σημαντικές ανακατατάξεις στα διοικητικά όρια του Δήμου Θεσσαλονίκης και, μεταξύ άλλων, δημιουργήθηκαν οι νέες δυτικές κοινότητες: Νεάπολης, Σταυρούπολης (μαζί με τον συνοικισμό Πολίχνης), Αμπελοκήπων, Μενεμένης και Κορδελιού (μαζί με τον Νέο Κουκλουτζά). Το σχήμα αυτό ήταν αποτέλεσμα της εκλογικής στρατηγικής της κυβέρνησης Τσαλδάρη, που στόχευε στον έλεγχο του αποτελέσματος των δημοτικών εκλογών του 1934 στις κρίσιμες γι' αυτήν περιφέρειες. Η απόσπαση των προσφυγικών συνοικισμών από τις πόλεις εφαρμόστηκε και στα τρία μεγάλα αστικά κέντρα, την Αθήνα, τον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη. Έγινε υιοθετώντας όρια ασαφή και ανορθολογικά και είχε ως συνέπεια τον διοικητικό κατακερματισμό των πόλεων, ώστε να εξασφαλιστεί η επιθυμητή νίκη στο Λαϊκό Κόμμα.[20]

8. M. Mazower, *Θεσσαλονίκη. Πόλη των φαντασμάτων: Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι, 1430-1950*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια 2004, σελ. 377.
9. Σπύρος Λαζαρίδης, *Δι' εγκαταστάσεως 1914*, λεύκωμα, Δήμος Σταυρούπολης 2001, σελ. 9.
10. Στις αρχές του 20ού αι., το τοπωνύμιο Λεμπέτ χρησιμοποιείται πια για την περιοχή που αργότερα θα μετονομαστεί Σταυρούπολη, ενώ η Ευκαρπία ονομάζεται Λεμπετάκι. Σ. Λαζαρίδης, «Πότε έγινε η Σταυρούπολη το Λεμπέτ;», *Η Πόλη* (τριμηνιαίο περιοδικό του Δήμου Σταυρούπολης), τεύχος 1, Απρίλιος 2005, σελ. 10-11.
11. Εφημερίδα *Μακεδονία*, φύλλο της 25.2.1921.
12. Έτσι, στη Νεάπολη, εκτός από τον συνοικισμό πυροπαθών της Αγίας Παρασκευής,[12] κατασκευάζονται μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή ο συνοικισμός Τρωάδος, ο συνοικισμός Παμφυλίου και από το 1928 ο συνοικισμός Νεαπολέως. Επίσης, ο αυθαίρετος συνοικισμός Ρήγα Φεραίου, που αναπτύχθηκε γύρω από τον σκουπιδότοπο που βρισκόταν στη «Γέφυρα των αναστεναγμών» και τον οποίο χρησιμοποιούσαν τα συμμαχικά στρατεύματα αλλά και ο Δήμος Θεσσαλονίκης έως το 1940 περίπου. Μετά το 1928 δημιουργείται και ο συνοικισμός Κουντουριώτου· περιελάμβανε παραπήγματα στα οποία στεγάζονταν οικογένειες προσφύγων που μετακινήθηκαν από την περιοχή του Διοικητηρίου αλλά και από άλλες περιοχές του κέντρου της Θεσσαλονίκης, προκειμένου να εφαρμοστεί το νέο σχέδιο. Μετά τον εμφύλιο πόλεμο κατοικήθηκε αυθαίρετα και η τελευταία διαθέσιμη έκταση στα βόρεια του συνοικισμού Κουντουριώτη, που ονομάστηκε Νεόκτιστα Κουντουριώτη.
13. Στους Αμπελοκήπους προϋπήρχε του 1922 ο συνοικισμός Σταθμού Κωνσταντινουπόλεως (που κατοικούνταν από σιδηροδρομικούς), καθώς και ο Τενεκέ-μαχαλάς των Αμπελοκήπων, σε συνέχεια του ομώνυμου της Ξηροκρήνης. Με όριο την οδό Χαλκίδη και προς τα δυτικά, αναπτύχθηκε κατόπιν ο συνοικισμός Μικρασιατών προσφύγων Επτάλοφος. Βορειότερα, και ανάμεσα στις "χαράδρες" που σχημάτιζαν οι χείμαρροι, οργανώθηκε ο συνοικισμός Αμπελοκήπων, σε οικόπεδα που από το 1927 είχε κατατμήσει και διανείμει η ΓΔΕΜ. Ανατολικότερα, και κοντά στα νεκροταφεία της Αγίας Παρασκευής, εγκαθίστανται, περί το 1928, γύρω στις εκατό οικογένειες από τη Μικρά Ασία και σχηματίζουν τη συνοικία Καιστρίου

Αν και είναι μάλλον προφανή τα προβλήματα που δημιουργεί ο διοικητικός κατακερματισμός της περιοχής, θα πρέπει να σημειώσουμε ορισμένα ζητήματα που φωτίζουν ακόμη περισσότερο αυτή την υπόθεση. Οι παραπάνω μετασχηματισμοί γίνονταν στο πλαίσιο που καθόριζε ο μεταρρυθμιστικός νόμος ΔΝΖ΄ του 1912 (για τις προϋποθέσεις ίδρυσης και λειτουργίας των οργανισμών τοπικής αυτοδιοίκησης) που είχε προωθήσει η κυβέρνηση Βενιζέλου, σε μια προσπάθεια "εκκαθάρισης" του "βαυαρικού" δημοτικού καθεστώτος. Η μεταρρύθμιση διαπνεόταν από πνεύμα εξιδανίκευσης των κοινοτήτων της τουρκοκρατίας, με αποτέλεσμα να «κατακερματιστεί η χώρα σε έξι χιλιάδες πρωτοβάθμιους ΟΤΑ, οι περισσότεροι από τους οποίους ήταν θνησιγενείς».[21] Τα σημαντικότερα προβλήματα προέκυπταν από την έλλειψη πόρων, το μικρό μέγεθος των διοικητικών μονάδων, την έλλειψη ενδιάμεσης βαθμίδας αυτοδιοίκησης. Ιδιαίτερο όμως πρόβλημα — ειδικά στην περίπτωση των κοινοτήτων που προέρχονταν από προσφυγικούς συνοικισμούς— ήταν το ότι για να εκλεγεί κανείς στα τοπικά συμβούλια θα έπρεπε να γράφει και να μιλά ελληνικά, κι αυτό δημιουργούσε πολλούς αποκλεισμούς. Επιπλέον, στις περιπτώσεις που οι περιοχές περιγράφονταν από ισχυρά φυσικά όρια, όπως οι περιοχές των Αμπελοκήπων και της Νεάπολης, τα τοπικά σχήματα ήταν εύκολο να οριστούν. Σε άλλες περιπτώσεις, όπου δεν υπήρχαν φυσικά όρια ή όπου τα διοικητικά όρια δεν είχαν οριστεί στις ιδρυτικές πράξεις των κοινοτήτων, οι διαφορές ήταν χρόνιες και επιλύθηκαν από ειδικές επιτροπές ή μετά από δικαστικές διαμάχες, όπως για παράδειγμα το 1935, όταν η Κοινότητα Νέου Κορδελιού κάλυψε τα έξοδα επιτροπής για τον καθορισμό ορίων με τη Ν. Μενεμένη, μετά και από διαταγή της Γενικής Διοίκησης Μακεδονίας. Όπως και αργότερα, όταν το 1950 ξεκίνησαν οι διαμάχες μεταξύ του Ευόσμου και της Σταυρούπολης σχετικά με τη διοικητική υπαγωγή της Ηλιούπολης και το υπό αμφισβήτηση κληροτεμάχιο, μέρος του οποίου παραχωρήθηκε στην Ισραηλιτική Κοινότητα ως κοιμητήριο.

Τα όρια που προαναφέρθηκαν είναι πια δυσδιάκριτα, αν όχι αόρατα, στο περιβάλλον της διάχυτης πόλης, που δεν έπαψε να υποδέχεται, μετά τους πρόσφυγες, μεγάλα κύματα πληθυσμού, όπως της αστυφιλίας τις δεκαετίες '60 και '70 αλλά και των παλιννοστούντων ομογενών και άλλων οικονομικών μεταναστών στις δεκαετίες '90 και '00. Τα δεδομένα αυτά ενός φυσικού τοπίου αφιλόξενου και έρημου, η απρογραμμάτιστη και βίαιη εποίκηση από ανθρώπους εκδιωγμένους και άπορους, η ηθελημένη ή τυχαία εξαίρεση του τόπου από την προϋφιστάμενη πόλη, δημιούργησαν και τροφοδότησαν το στερεότυπο της υποβαθμισμένης δυτικής πλευράς. Η δυναμική των συλλογικών σχηματισμών διοχετεύτηκε στις κατακερματισμένες κοινότητες, που, ως πάγια σχήματα αυτοδιοίκησης, δεν ήταν δυνατόν να διαθέτουν ικανούς ανθρώπινους, φυσικούς ή οικονομικούς πόρους για την αντιμετώπιση των τοπικών προβλημάτων. Υπό αυτή τη συνθήκη αναδύθηκαν και οι νέες τοπικότητες, οι οποίες δεν επέτρεψαν επιτυχείς συνεργασίες ή ανταλλαγές μεταξύ των κοινοτήτων, παρά τις κοινές πολιτισμικές και ιστορικές τους καταβολές αλλά και τα κοινά τους προβλήματα. Στα χρόνια που ακολούθησαν, η περιοχή συνέχισε να προσελκύει οχλούσες (ή ανεπιθύμητες) χρήσεις και να προσφέρει συγκριτικά φτηνότερη κατοικία στα μεσαία και κατώτερα στρώματα. Τέλος, το δυτικό στερεότυπο ενσωματώθηκε στον πολιτικό αλλά και τον επιστημονικό λόγο και υιοθετήθηκε από τα τοπικά διοικητικά σχήματα, συχνά και ως πίστη που υπαγόρευε μεγαλύτερη αγωνιστικότητα και διεκδίκηση. ■

Πεδίου. Έως τη δεκαετία του '60 η ανοικοδόμηση και το σχέδιο πόλης των Αμπελοκήπων έφτανε έως την οδό Εθνικής Αντιστάσεως. Βορειότερα επιβίωναν καλλιεργήσιμες εκτάσεις, κλήροι της αγροτικής αποκατάστασης, κυρίως αμπέλια, που συνέχιζαν και βορειότερα προς την περιοχή των Αμπελώνων της Σταυρούπολης.

14. Εφημερίδα *Μακεδονία*, για τους ξύλινους θαλάμους που κατασκευάστηκαν από τους συμμάχους και στεγάζουν πρόσφυγες, φύλλο της 2.10.1931.
15. Κοινωνία των Εθνών: *Η εγκατάσταση των προσφύγων στην Ελλάδα*, Γενεύη 1997 (αναδημοσίευση από το πρωτότυπο του 1926), σελ. 103.
16. Ορισμός και στοιχεία από το *Στατιστικά αποτελέσματα της απογραφής του πληθυσμού της Ελλάδος της 15-16 Μαΐου 1928*, ό.π., κεφάλαιο Δ΄, σελ. κζ΄ - κη΄ και πίνακας 15.
17. Σύμφωνα με το άρθρο 1 του Νόμου 4759 του 1930, «Οποιοσδήποτε συνοικισμός που έχει σχολείο στοιχειώδους εκπαιδεύσεως δύναται ν' αποτελέσει κοινότητα αν το ζητήσουν οι μισοί κάτοικοι». Υπήρχαν όμως και εξαιρέσεις στον κανόνα, καθώς, σύμφωνα με τον Ν3572/1927, και οι συνοικισμοί που δεν είχαν σχολείο μπορούσαν να αποτελέσουν κοινότητα εάν είχαν «δημόσια» περιουσία που απέδιδε ετήσιο εισόδημα τουλάχιστον 2.000 δρχ.
18. Στην περιοχή που εξετάζουμε υπήρχαν ενδεικτικά: Αστών Προσφύγων «Η Νεάπολις», «Ομόνοιας-Σομάκο», Αμπελουργικός Συνεταιρισμός Νέου Κουκλουτζά, Γεωργικός Συνεταιρισμός Παλιού Χαρμάνκιοϊ, "Το Αλύτρωτον 'Ορτακιοι», Σωματείο Αστέγων «Παύλου Κουντουριώτη», Αγροτικός Συνεταιρισμός Μενεμένης, Ένωσις Αστών Προσφύγων «Η Αγία Παρασκευή», Ένωση Προσφύγων Καιστρίου Πεδίου, Σύνδεσμος Αμπελοκήπων, Σύνδεσμος Γευγελιωτών, Συνεταιρισμός Εξαγοράς Οικοπέδων «Η Επτάλοφος», Οικοδομικός Συνεταιρισμός Αστών Προσφύγων Καιστρίου Πεδίου, Σύνδεσμος Συνοικισμού Αμπελοκήπων «Η Αναγέννησις», Σύνδεσμος Κατοίκων Συνοικισμού Επταλόφου «Η Αλληλοβοήθεια», Λέσχη Φιλελευθέρων Επταλόφου, Φιλόπτωχος Αδελφότης Κυριών και Δεσποινίδων Αμπελοκήπων - Επταλόφου «Η Ζωοδόχος Πηγή».
19. ΤΕΕ, *Η κατοικία στην Ελλάδα. Κρατική δραστηριότης*, Αθήνα 1975, σ. 14.
20. Περισσότερα για την αλλαγή διοικητικών ορίων προκειμένου να αλλοιωθεί το εκλογικό αποτέλεσμα, διαδικασία γνωστή και ως gerrymandering, βλ. Λίλα Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής: Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909-1940*, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ 1989, σελ. 229-230.
21. Νικόλαος-Κομνηνός Χλέπας, *Η πολυβάθμια αυτοδιοίκηση*, Αθήνα, Εκδόσεις Αντ. Σάκκουλα 1994, σελ. 110.

του **ΣΑΚΗ ΣΕΡΕΦΑ**
Συγγραφέα

Σπύρος Λαζαρίδης

Η ΜΟΝΑΞΙΑ ΤΟΥ ΖΕΪΤΕΝΛΙΚ*

Η μακραίωνη κυοφορία των δυτικών συνοικιών της Θεσσαλονίκης μέχρι το 1920

Ζήτρος Θεσσαλονίκη, 2012



Προσφυγική οικογένεια της Σταυρούπολης. Τα μέλη της απέκτησαν την ιδιότητα δημότη Σταυρουπόλεως «δι' εγκαταστάσεως 1914»

Η πόλη της Θεσσαλονίκης διαθέτει ένα ιδιαίτερα σκληροπυρηνικό κέντρο. Μέσα στο κέντρο αυτό, την πυρίκαυστο ζώνη, διαδραματίστηκαν τα πιο σημαδιακά συμβάντα που όρισαν την ιστορία της πόλης από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα. Την τελευταία εικοσαετία, η έκδοση λευκωμάτων και μελετών που αφορούν την ιστοριογραφία και την τοπογραφία της Θεσσαλονίκης έχει γνωρίσει μια εντυπωσιακή —αριθμητική και συχνά ποιοτική— άνθηση, ίσως μοναδική σε σύγκριση με οποιαδήποτε άλλη ελληνική πόλη. Η πλειονότητα αυτών των εκδόσεων θεματογραφούν το κέντρο της πόλης. Τα τελευταία χρόνια όμως έχουν αρχίσει επιτέλους να εκδίδονται, συχνά ως πρωτοβουλία των τοπικών Δήμων, και μελέτες που αποτυπώνουν την ιστορία κάποιων περιφερειακών περιοχών της πόλης, όπως η Καλαμαριά, οι Συκιές, η Τούμπα και ο Άγιος Παύλος, δηλαδή συνοικιών των οποίων ο βίος είναι σχεδόν αποκλειστικά ταυτισμένος με τους προσφυγικούς πληθυσμούς που τους ίδρυσαν και τους εγκατοίκησαν στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Η τεκμηριωμένη μελέτη του ποιητή και ιστοριοδίφη Σπύρου Λαζαρίδη *Η μοναξιά του Ζέιτενλικ: -Η μακραίωνη κυοφορία των δυτικών συνοικιών της Θεσσαλονίκης μέχρι το 1920* (εκδ. Ζήτρος, 2012) αποτελεί μια πολύτιμη συμβολή στη συστηματική ανάδειξη της ιστορίας των δυτικών συνοικιών. Ο Λαζαρίδης παρακολουθεί όλες τις ιστορικές φάσεις αυτής της ευρείας περιοχής, τον πυρήνα της οποίας συστήνει η Σταυρούπολη και τον άξονά της η οδός Λαγκαδά, από τα νεολιθικά χρόνια και τους προϊστορικούς οικισμούς μέχρι στα 1920. Έτσι, περατώνει τη μελέτη του λίγο πριν από την έλευση και την εγκατάσταση των προσφύγων του 1922, οπότε και οι συνοικίες αυτές αποκτούν την ουσιαστική υπόστασή τους και μετατρέπονται από αραιοκατοικημένα τσιφλίκια της τουρκοκρατίας σε πυκνοκατοικημένα προσφυγοχώρια, κυρίως Μικρασιατών. Αυτή η επιλογή του συγγραφέα ως προς τη χρονική περιχαράκωση της μελέτης του

* *Η μοναξιά του Ζέιτενλικ* ενώνει σε ένα βιβλίο τα εξαντλημένα πλέον *Από το Βαρδάρι ώς το Δερβένι* (Ζήτρος 1997, 224 σελ.) και *Δι' εγκαταστάσεως* 1914 (έκδοση Δήμου Σταυρούπολης, α΄ έκδ. 2001, β΄ έκδ. 2005, 108 σελ.).



Αναμνηστική φωτογραφία Σταυρουπολιτών τον Αύγουστο του 1948, πάνω σε τμήμα του υδραγωγείου του Λεμπέτ
(βλ. περ. *Θεσσαλονικέων Πόλις*, αρ. 4, Φεβρουάριος 2001)



Τάφος Βούλγαρου δασκάλου στο Καθολικό Νεκροταφείο Θεσσαλονίκης, όπου αναγράφεται ο τίτλος του Ιεροσπουδαστηρίου των Λαζαριστών, «Βουλγαρικό Καθολικό Σεμινάριο του Ζέιτενλικ»



Ρωμαϊκή κατασκευή που παραπέμπει σε υδατοδεξαμενή, δίπλα στο παλιό εργοστάσιο ΑΓΝΟ· αποκαλύφθηκε το 2009, θαμμένη τώρα κάτω από super market



Εκπληκτικό έθιμο η φωτογράφιση μπροστά στο φέρετρο. Εκτός από τους συγγενείς του νεκρού Πολιχνιώτη δασκάλου, τιμητική φρουρά οι μαθητές, οι μαθήτριες και οι δάσκαλοι της Πολίχνης και της Σταυρούπολης.

επιτρέπει να φανεί ξεκάθαρα η φυσιογνωμία αυτής της δυτικής περιοχής της πόλης, προτού μεταβληθεί σε τόπο αστικής κατοικίας. Παρακολουθώντας ο αναγνώστης τη διάρθρωση και την κλιμάκωση του υλικού του βιβλίου (νεολιθικοί οικισμοί, προϊστορικές τούμπες, ελληνιστικά πολίσματα, βυζαντινοί νερόμυλοι και υδραγωγεία, μιλιάρια-οδόσημα της Εγνατίας οδού, βυζαντινά Δημήτρια, πολιορκίες Αβάρων και Σκλαβήνων, βυζαντινές αγροικίες και τούρκικα τσιφλίκια, η ίδρυση της Μονής των Λαζαριστών, ελληνικές και βουλγαρικές σχολές, στρατώνες ιππικού και πυροβολικού, πρόσφυγες του 1914, πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, συμμαχικά έμπεδα και κοιμητήρια στο Ζέιτενλικ, εγκατάσταση πυροπαθών του 1917) είναι σα να θεάται το πανόραμα της ιστορίας της πόλης, καθώς αυτό εκτυλίσσεται όχι στο κέντρο του θεάτρου της Ιστορίας αλλά στα παρασκήνιά της. Η ιστορία που εκτυλίχθηκε στα χώματα των σημερινών δυτικών συνοικιών αποτελεί τη συναρπαστική υποσημείωση στην "επίσημη" ιστορία της πόλης, η οποία διαδραματίστηκε κυρίως στο ιστορικό της κέντρο. Η δυτική περιοχή της πόλης, από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα, δεν αποτελεί μονάχα την κεντρική είσοδο στην πόλη, η οποία τη συνδέει με τη νότια Ελλάδα, τη μακεδονική ενδοχώρα, τα Βαλκάνια και την Ανατολή, αλλά παράλληλα μοιάζει να συνιστά και την κύρια πύλη "εισόδου" των ιστορικών γεγονότων που τη σημάδεψαν. Από δυτικά μπήκαν οι περισσότεροι ξένοι στρατοί στην πόλη —από τον Ξέρξη μέχρι τους Γερμανούς—, από αυτήν τη μεγαπύλη έφυγαν, στις περιοχές της έθαψαν τους νεκρούς τους, στα χώματά της ανταγωνίστηκαν για την επικράτησή τους, με την ίδρυση σχολείων, οι Ουνίτες, οι Καθολικοί, οι Εξαρχικοί και οι Ορθόδοξοι. Ο Λαζαρίδης, με αυτήν την πολυπρισματική μελέτη του, αναδεικνύει τις συχνά λησμονημένες δυτικές συνοικίες σε ένα παλίψηστο της Ιστορίας, όπου πάνω του γράφτηκαν και σβήστηκαν ή γδάρθηκαν βίαια τα αλλεπάλληλα στρώματα της μνήμης της πόλης.

Η ιδιαίτερα επιμελημένη σχεδιαστικά έκδοση συνοδεύεται από σπάνιο φωτογραφικό υλικό (αεροφωτογραφίες, καρτ-ποστάλ, χάρτες, ζωγραφιές) που αποτυπώνουν όψεις της τοπογραφίας, των μνημείων, της καθημερινής ζωής και των γεγονότων που σημάδεψαν τις δυτικές συνοικίες μέχρι τα 1920. Η πληρέστατη ελληνική και η ξενόγλωσση βιβλιογραφία που υποστηρίζει την έκδοση αποτελεί μια άριστη "πρώτη ύλη" για τον φιλέρευνο αναγνώστη που επιθυμεί να γνωρίσει από πρώτο χέρι κάποια από τα επιμέρους ζητήματα που παρουσιάζονται στο βιβλίο. ■

του **ΛΕΑΝΔΡΟΥ Γ. ΖΩΙΔΗ**
Αρχιτέκτονα, εγγονού του Λέανδρου Ι. Ζωίδη

Ο αρχιτέκτων Λέανδρος Ι. Ζωΐδης στη Θεσσαλονίκη

Το παρόν άρθρο αφορά το έργο του αρχιτέκτονα Λέανδρου Ι. Ζωίδη (1900-1965) στην πόλη της Θεσσαλονίκης και τον ρόλο του στην τοπική κοινωνία των μεσοπολεμικών και πρώτων μεταπολεμικών χρόνων. Βασίζεται σε ερευνητική εργασία, που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του προπτυχιακού προγράμματος σπουδών της Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ., με επιβλέποντα τον καθηγητή κ. Αντρέα Γιακουμακάτο, τον οποίο ευχαριστώ θερμά για την υποστήριξη που μου παρείχε.

Ο Λέανδρος Ζωΐδης γεννιέται στην Κομοτηνή το 1900. Η οικογένειά του κατάγεται από το Ανατολικό Ζαγόρι της Ηπείρου και στα μέσα του 19ου αιώνα εγκαθίσταται στην Κομοτηνή, όπου αναπτύσσει πλούσιο κοινωνικό ρόλο. Στη Θεσσαλονίκη έρχεται το 1912-1913, αμέσως μετά την προσάρτησή της στο ελληνικό κράτος, και ολοκληρώνει τις εγκύκλιες σπουδές του στο 1ο Γυμνάσιο Αρρένων. Συμμαθητές του είναι ο μετέπειτα ιατρός γυναικολόγος Βασίλειος Λίγδας, ο Άγγελος Σιάγας, επίσης αρχιτέκτων, και ο γεωπόνος Γκόρης Παπαγιάννης.

Το 1919 εγκαθίσταται στη Λωζάννη, όπου εγγράφεται στη Σχολή Πολιτικών Μηχανικών του Πολυτεχνείου (École d' Ingenieurs de Lausanne). Στη Λωζάννη μένει για δύο χρόνια, μέχρι το 1921, κατά τη διάρκεια των οποίων πραγματοποιεί αρκετά ταξίδια στην Κεντρική Ευρώπη. Τον Σεπτέμβριο του 1921 μετεγγράφεται στη Αρχιτεκτονική Σχολή του Πολυτεχνείου του Βερολίνου (Technische Hochschule Berlin- Charlottenburg), γοητευμένος από τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα και την ατμόσφαιρα της νέας και σύγχρονης αυτής ευρωπαϊκής μεγαλούπολης.

Η εμπειρία στο Βερολίνο της δεκαετίας του 1920

Το Βερολίνο, κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1919-1933), διανύει τη “χρυσή δεκαετία του 1920” και αποτελεί για την Ευρώπη κέντρο των τεχνών και των επιστημών, καθώς και προσκήνιο έντονων πολιτικών συγκρούσεων και προβληματισμών.

Στον τομέα της αρχιτεκτονικής, είναι ο κατεξοχήν τόπος όπου διαμορφώνεται το μοντέρνο κίνημα, μέσα από το έργο πρωτοπόρων αρχιτεκτόνων του Deutscher Werkbund[1] όπως ο Peter Behrens, ο Hans Poelzig, οι Bruno και Max Taut, ο Erich Mendelsohn, ο Walter Gropius, ο L. Mies van der Rohe κ.ά.

Ο πρώιμος μοντερνισμός της περιόδου εκφράζεται κυρίως μέσα από ένα εξπρεσιονιστικό ιδίωμα, που διαφοροποιείται μεν δραστικά από την αρχιτεκτονική των προηγούμενων περιόδων, χωρίς ωστόσο να απολέσει εξ ολοκλήρου ορισμένα χαρακτηριστικά της, όπως λ.χ. τη συμμετρία, τον διάκοσμο και τις κεραμοσκεπές. Καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής παίζει η σχολή του Bauhaus, η οποία τα πρώτα χρόνια της ίδρυσής της εδρεύει στη Βαϊμάρη (1919-1926).



Εικ. 1: Ο αρχιτέκτων Λέανδρος Ι. Ζωΐδης. Δεκαετία 1930. (Πηγή: Προσωπικό αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)



Εικ. 2: Από την πρώτη έκθεση του Bauhaus της Βαϊμάρης. Αύγουστος 1923. (Πηγή: Προσωπικό αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)





Εικ. 3, 4: Bruno Taut. Hufeisensiedlung, Berlin- Britz. 1925-27. (Πηγή: . Zeller, K. Kirsch, C. Bodenmüller (επιμ.), *Neues Bauen International. 1927-2002*, Στουτγάρδη, Institut für Auslandsbeziehungen 2002).

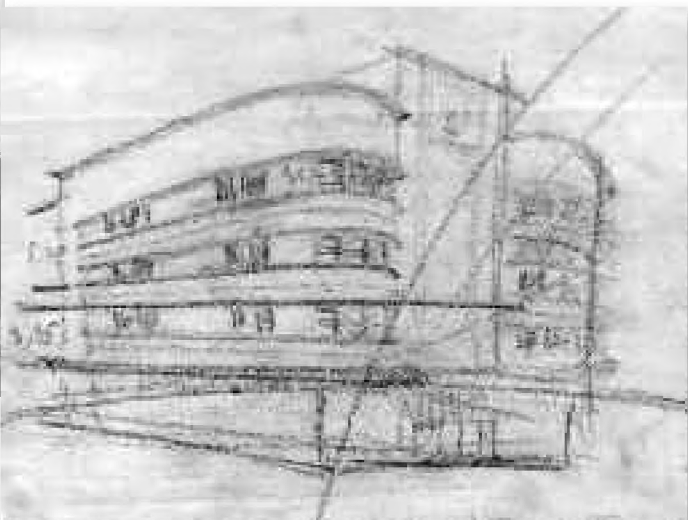




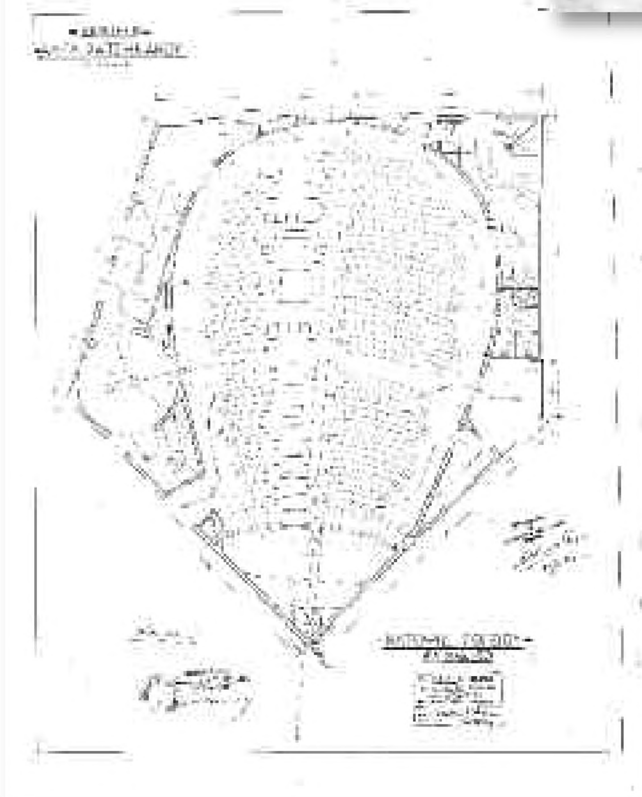
Εικ. 5: Erich Mendelsohn. Βερολίνο, εκδοτικός οίκος Rudof Mosse. 1921-23. (Πηγή: C. Benton, I. Heinze- Greenberg, K. James, H. Morgenthaler, R. Stefan, Erich Mendelsohn. Dynamik und Funktion. Realisierte Visionen eines kosmopolitischen Architekten, ifa/ Στουτγάρδη, εκδ. Hatje Cantz/ Ostfil- dern- Ruit 2003)

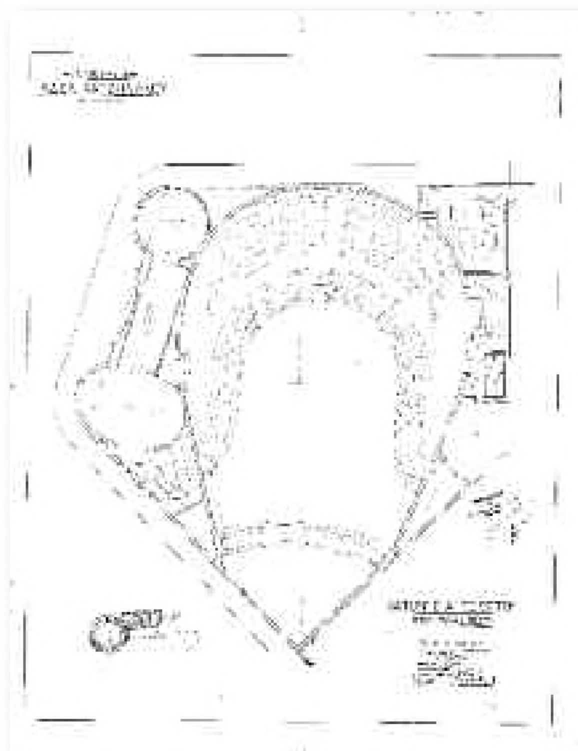


Εικ. 8: Λ. Ι. Ζωΐδης. Ο κινηματογράφος «Ηλύσια». Άποψη του κτιρίου αμέσως μετά την αποπεράτωσή του. 11/1930. (Πηγή: Προσωπικό αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)



Εικ.7: Λ. Ι. Ζωΐδης. Ο κινηματογράφος «Ηλύσια». Σκίτσο. 2/1930. (Πηγή: Προσωπικό αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)

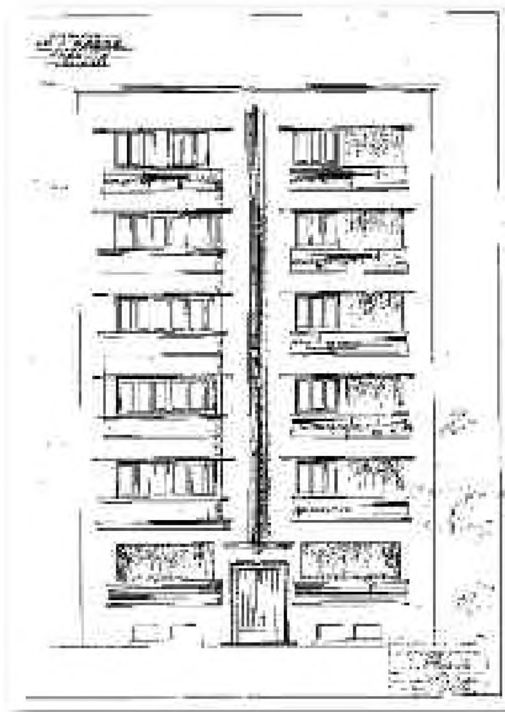




Εικ. 9, 10: Λ. Ι. Ζωΐδης. Ο κινηματογράφος «Ηλύσια». Κατόψεις επιπέδου ισογείου και α΄ εξώστου. 3/1930 (Πηγή: Προσωπικό αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)



Εικ. 11: Λ. Ι. Ζωΐδης. Μέγαρο Κοσμά. Λ. Νίκης 33. 1932. Άποψη σημερινής κατάστασης. (Πηγή: Αρχείο Γ. Λ. Ζωΐδη)



Εικ.12: Λ. Ι. Ζωΐδης. Μέγαρο Κοσμά. Λ. Νίκης 33. 1932. Όψη από τα σχέδια της άδειας. (Πηγή: Αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)

Ο Λέανδρος Ζωΐδης αποκτά το δίπλωμα του αρχιτέκτονα τον Φεβρουάριο του 1926 και τον Απρίλιο του ίδιου έτους επιστρέφει στην Ελλάδα, όπου εργάζεται, διαδοχικά, ως αρχιτέκτων στο Γραφείο Σχεδίου Πόλεως Αθηνών και ως δημομηχανικός στη γενέτειρά του Κομοτηνή, διατηρώντας παράλληλα επαφές με την πόλη των σπουδών του και με τον κεντροευρωπαϊκό χώρο. Τον Μάρτιο του 1929 εγκαθίσταται στη Θεσσαλονίκη και αρχίζει να εργάζεται ως ελεύθερος επαγγελματίας. Γνωρίζει γρήγορα επαγγελματική καταξίωση, καθώς τον Ιούνιο του ίδιου έτους αποσπά το β΄ βραβείο στον Πανελλήνιο Αρχιτεκτονικό Διαγωνισμό για το Εμπορικό Επιμελητήριο της Θεσσαλονίκης.

Η εμπειρία στη Θεσσαλονίκη του Μεσοπολέμου

Η Θεσσαλονίκη διανύει μία περίοδο κατά την οποία αλλάζει σταδιακά μορφή και διαμορφώνει έναν νέο αστικό χαρακτήρα. Σημαντικό ρόλο σ' αυτόν παίζει η σχεδόν ολοκληρωτική καταστροφή της πόλης από την πυρκαγιά του 1917 και η κατάρτιση νέου και σύγχρονου πολεοδομικού σχεδίου από τον Γάλλο πολεοδόμο Hernest Hebrard, η έλευση σημαντικού αριθμού Μικρασιατών προσφύγων μετά το 1922, καθώς και η γενικότερη πολιτική του ελληνικού κράτους και του Ελευθερίου Βενιζέλου, που είχε ως στόχο την "ελληνοποίηση" της πόλης και τη μετατροπή της σε σύγχρονη ευρωπαϊκή μεγαλούπολη.

Μέσα από αυτήν την κατάσταση ανέρχεται κοινωνικά μια νέα αστική τάξη, ελληνικής κυρίως καταγωγής, η οποία αποτελείται κατά βάση από καπνεμπόρους, επιχειρηματίες και επιστήμονες. Οι ευκατάστατοι αυτοί αστοί αποκτούν πολλά από τα οικόπεδα της πόλης και αναθέτουν στους αρχιτέκτονες την ανέγερση κατοικιών και μεγάρων. Τα νέα αυτά κτίρια θέλουν να είναι αντιπροσωπευτικά της κοινωνικής τους θέσης.

Στους πελάτες του Λέανδρου Ζωΐδη συγκαταλέγονται ο καπνέμπορος και επιχειρηματίας Κωνσταντίνος Τορνιβούκας, η οικογένεια Μοσκώφ, η οικογένεια Χατζηνάκου, ο γουνέμπορος Λάζαρος Κοσμά, ο δικηγόρος Αναστάσιος Μπραχάλης κ.ά. Κοινός τόπος μεταξύ του αρχιτέκτονα και των πελατών του είναι οι στενές σχέσεις με τον κεντροευρωπαϊκό χώρο.

Τα πρώτα χρόνια μετά την πυρκαγιά το στυλ που κυριαρχεί είναι ο εκλεκτικισμός, συνδυασμένος με στοιχεία Art Nouveau, καθώς και το νεοβυζαντινό ύφος των Hebrard και Ζάχου (π.χ. το "κόκκινο σπίτι" του L. Gennari και το κτίριο της Χ.Α.Ν.Θ. του Μαρίνου Δελλαδέτσιμα). Από το 1925 παρατηρείται μια σταδιακή μεταλλαγή του εκλεκτικισμού σε ένα ιδίωμα Art Déco.

Στα πρώτα κτίρια του Λέανδρου Ζωΐδη είναι έκδηλη η επίδραση της εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής που επικρατούσε στο Βερολίνο κατά τη διάρκεια των σπουδών του. Ο κινηματογράφος «Ηλύσια» (εικ. 7-10), παρουσιάζει σαφείς ομοιότητες με ορισμένα έργα του Erich Mendelsohn (1887-1953) στο Βερολίνο, όπως τον εκδοτικό οίκο Rudolf Mosse (1921-23) (εικ. 5) και τον κινηματογράφο Universum (1926-1928), αλλά και τις κατοικίες στο Scheunenviertel του Hans Poelzig (1928) (εικ. 6).

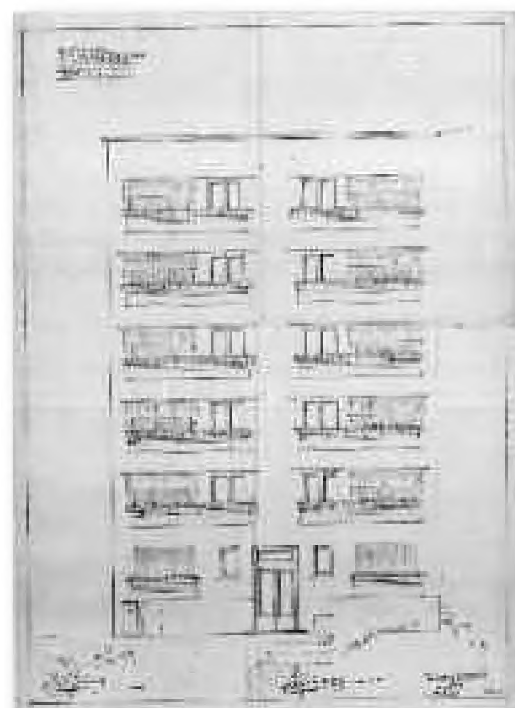
Εκτός από τις γερμανικές επιρροές, τα πρώτα έργα του διαθέτουν και αρκετά στοιχεία από το τοπικό ιδίωμα Art Déco της Θεσσαλονίκης, το οποίο είχε εξελιχθεί σε κυρίαρχη προτίμηση της αστικής τάξης του βορειοελλαδικού χώρου στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του Art Déco ιδιώματος είναι το Μέγαρο Κοσμά (1932) στη λεωφόρο Νίκης 33 (εικ. 11, 12). Η πολυκατοικία παρουσιάζει ενδιαφέρον λόγω της ασυμμετρίας της όψης (όπου προβλεπόταν στη μία πλευρά κλειστός με υαλοστάσια εξώστης), καθώς και της ραφινάτης επεξεργασίας των μορφολογικών στοιχείων και των λοιπών αρχιτεκτονικών λεπτομερειών.

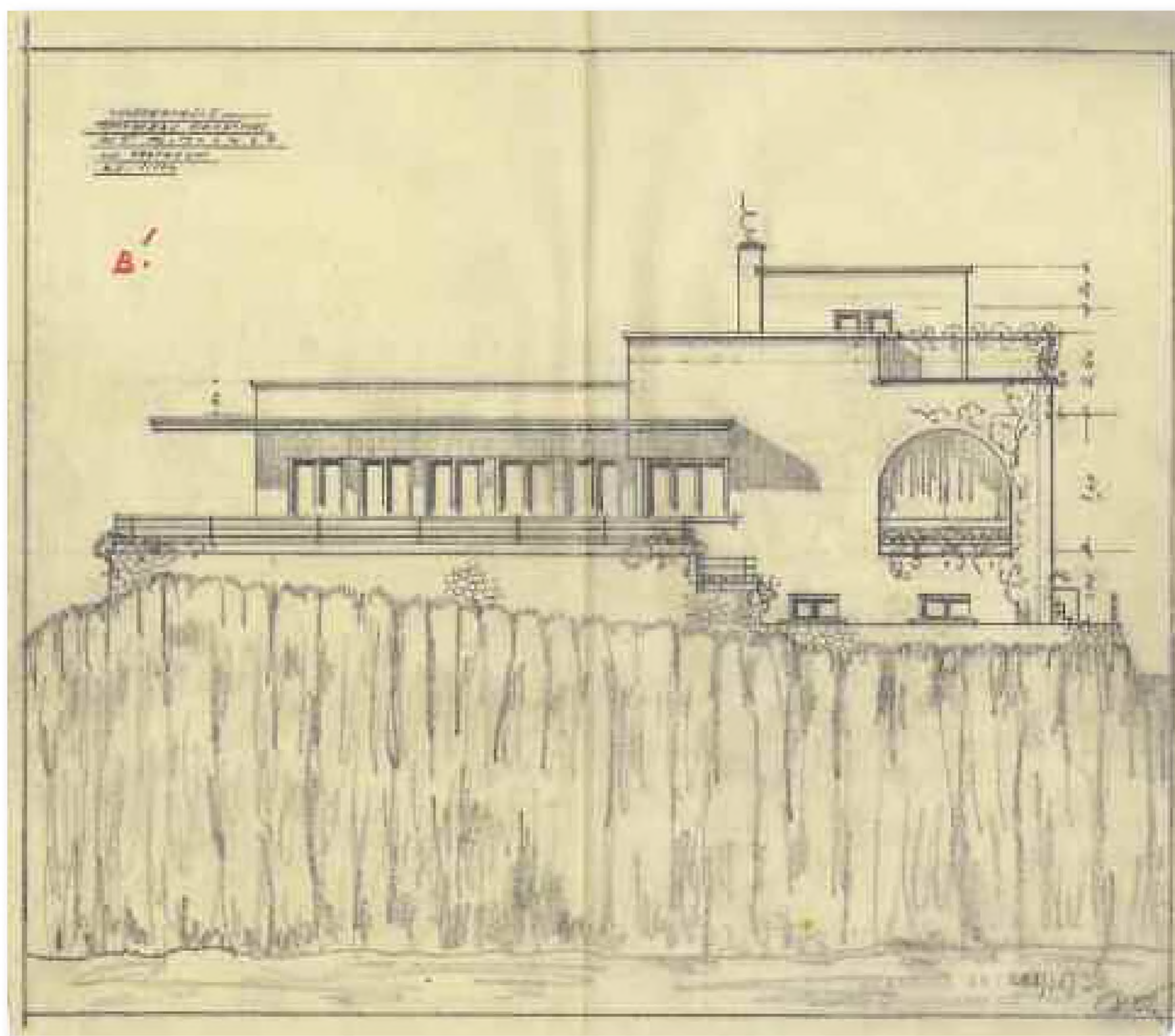
Το 1933 αποτελεί χρονιά-ορόσημο για την ελληνική αρχιτεκτονική. Είναι η χρονιά που πραγματοποιείται το 4ο CIAM[2] στην Αθήνα, και πρωτοπόροι διεθνείς μοντερνιστές αρχιτέκτονες, όπως ο Le Corbusier, επισκέπτονται την Ελλάδα. Η δημοσιότητα που παίρνει το συνέδριο μέσα από τις σελίδες των *Τεχνικών Χρονικών* συμβάλλει στη διάδοση των ιδεών της Νέας Αρχιτεκτονικής. Ο σημαντικότερος όμως παράγοντας διάδοσης του διεθνούς μοντέρνου κινήματος στην ελληνική επικράτεια είναι το πρόγραμμα σχολικής αρχιτεκτονικής του Υπουργείου Παιδείας.[3] Ήδη το 1933 πολλά σύγχρονα σχολεία έχουν ανεγερθεί σε κάθε γωνιά της Ελλάδος, σχεδιασμένα από πρωτοπόρους Έλληνες αρχιτέκτονες, όπως ο Νίκος Μητσάκης (1899-1941) και ο Πάτροκλος Καραντινός (1903-1976). Από το 1933 και μετά, το Art Déco της Θεσσαλονίκης αρχίζει να φθίνει και οι αρχιτεκτονικές τάσεις στην πόλη αρχίζουν σταδιακά να συμπίπτουν με τις αθηναϊκές.

Τα περισσότερα παραδείγματα των έργων του Λ. Ι. Ζωΐδη σε μοντέρνο στυλ αποτελούν ιδιωτικές αστικές μονοκατοικίες, που δυστυχώς δεν διασώζονται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της περιόδου είναι το Μέγαρο Κωνσταντινίδη στην παλιά παραλία (Λ. Νίκης 61), έργο του 1939 (εικ. 13, 14). Η πολυκατοικία ξεχωρίζει για την, τότε πρωτοποριακή, λιτότητα της όψης. Οι εσοχές που παρουσιάζει δημιουργούν αξιόλογους και σκιασμένους ημιυπαίθριους χώρους, με θέα προς τη θάλασσα. Εξαιρετικό αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η επεξεργασία των επιμέρους λεπτομερειών, όπως της εισόδου, των κιγκλιδωμάτων των εξωστών και των φωτιστικών.

Μια άλλη κατηγορία έργων του αρχιτέκτονα αποτελούν οι εξοχικές κατοικίες ή "βίλες". Αυτά τα κτίρια, ενώ υιοθετούν πλήρως τις αρχές της ρασιοναλιστικής και λειτουργικής κάτοψης, εκφράζουν εντούτοις μορφολογικά μια δημώδη εκδοχή του μοντέρνου κινήματατος. Το λεξιλόγιο του μοντέρνου συνδυάζεται με στοιχεία προηγούμενων εποχών (Jugendstil) αλλά και της λαϊκής αρχιτεκτονικής. Τέτοια παραδείγματα είναι η οικία Τορνιβούκα στο Πανόραμα (1936-1937), η βίλα Μοσκώφ στον Πλαταμώνα (1936-1939) (εικ. 15), οι οικίες Μακρίδη και Τομπακίδη στη Μηχανιώνα (1954-1955), η βίλα Ιωαννίδη στην Κλεισούρα (1952) κ.ά. Στην ίδια κατηγορία θα ανήκει και το ορειβατικό καταφύγιο του Ε.Ο.Σ. στον Χορτιάτη (1936-1937).


Εικ.14 : Λ. Ι. Ζωΐδης. Μέγαρο Κωνσταντινίδη. Λ. Νίκης 61. 1939. Άποψη σημερινής κατάστασης. (Πηγή: Αρχείο Λ. Γ. Ζωΐδη)

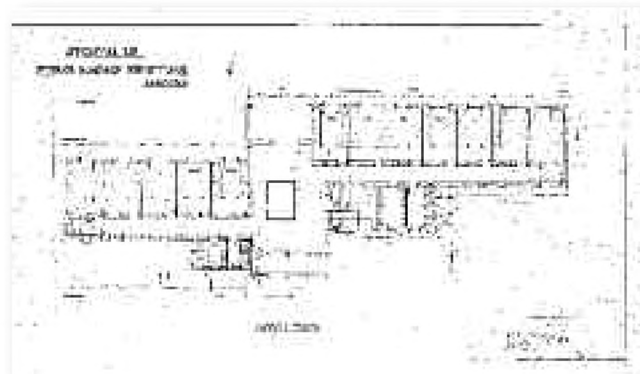

Εικ.13 : Λ. Ι. Ζωΐδης. Μέγαρο Κωνσταντινίδη. Λ. Νίκης 61. 1939. Όψη από τα σχέδια της άδειας. (Πηγή: Αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)



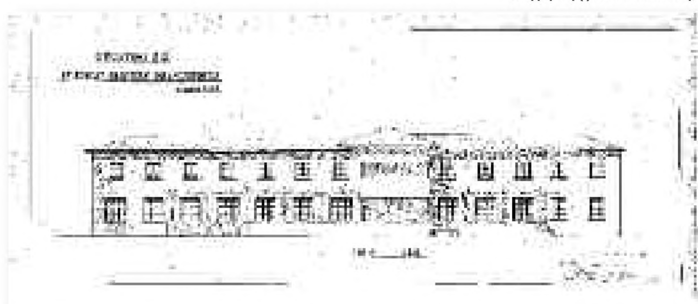
Εικ.15: Λ. Ι. Ζωΐδης. Βίλα Μοσκώφ στον Πλαταμώνα. 1936-1939. Όψη.
(Πηγή: Αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)



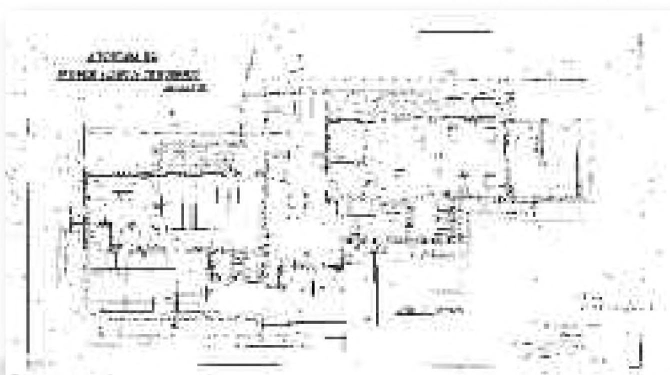
Εικ.16: Λ. Ι. Ζωΐδης. Αγρόκτημα Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. 1948-1950. Τοπογραφικό διάγραμμα. (Πηγή: Αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)



Εικ.17: Λ. Ι. Ζωΐδης. Αγρόκτημα Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. 1948-1950. Όψη 1ου κτιρίου του διδακτικού συγκροτήματος. (Πηγή: Αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)



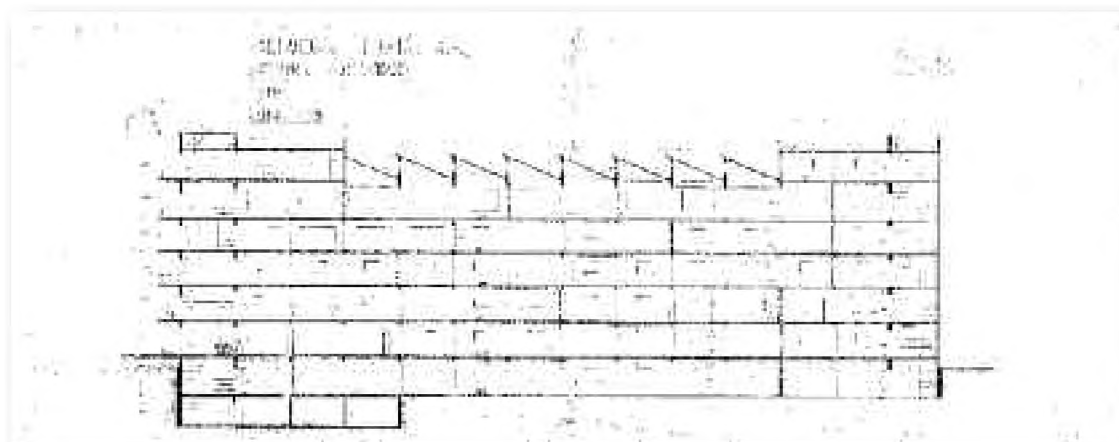
Εικ.18: Λ. Ι. Ζωΐδης. Αγρόκτημα Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. 1948-1950. 1ο κτίριο του διδακτικού συγκροτήματος. Κάτοψη Ισογείου. (Πηγή: Αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)



Εικ.19: Λ.Ι. Ζωΐδης. Αγρόκτημα Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. 1948-1950. 1ο κτίριο του διδακτικού συγκροτήματος. Κάτοψη ορόφου. (Πηγή: Αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)



Εικ.23. : Λ. Ι. Ζωΐδης. Αγρόκτημα Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Άποψη κατοικιών προσωπικού. 1948-1950. (Πηγή: Αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)



Εικ.20: Λ. Ι. Ζωΐδης. Καπναποθήκη της Intertab Α.Ε. 1955-1957. Διαμήκης τομή του κτιρίου. (Πηγή: Αρχείο Λ. Ι. Ζωΐδη)



Εικ.21: Λ. Ι. Ζωΐδης. Καπναποθήκη της Intertab Α.Ε. 1955-1957. Άποψη σημερινής κατάστασης. (Πηγή: Αρχείο Λ. Γ. Ζωΐδη)

Η μεταπολεμική περίοδος

Στον ελληνοϊταλικό και τον ελληνογερμανικό πόλεμο, ο Λ. Ι. Ζωΐδης υπηρετεί στην παθητική αεράμυνα και τα χρόνια της Κατοχής δεν ασκεί το επάγγελμα (εκτός από ελάχιστες μικρομελέτες για φίλους-ιδιώτες), προσπαθώντας να κρυφτεί από τους Γερμανούς, οι οποίοι αναζητούσαν τη συνεργασία επιστημόνων με γερμανική παιδεία. Αμέσως μετά τον πόλεμο εργάζεται ως αρχιτέκτων στην Ανοικοδόμηση (1946-1950), πραγματοποιώντας, σε συνεργασία με τον νεαρό τότε αρχιτέκτονα Ι. Τριανταφυλλίδη (1922-2009), πολεοδομικές, ρυμοτομικές και οικιστικές μελέτες για πολλούς οικισμούς και πόλεις της Μακεδονίας. Μερικοί από αυτούς είναι ο οικισμός του Χορτιάτη, των Καταφυγιωτών της Κατερίνης και της πόλης της Έδεσσας. Ο σχεδιασμός τους ακολουθεί πιστά τις αρχές της οικιστικής του μοντέρνου κινήματος και είναι σύμφωνος με τις οδηγίες του Υφυπουργείου Ανοικοδόμησης και του οραματιστή αρχιτέκτονα Κωνσταντίνου Δοξιάδη (1913-1975).

Στο πλαίσιο της Ανοικοδόμησης, και με χρήματα του Σχεδίου Marshall, πραγματοποιείται μεταξύ 1948 και 1950 η μελέτη για τις εγκαταστάσεις του Αγροκτήματος του Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης, μία από τις αρτιότερες μελέτες του Λέανδρου Ζωΐδη. Τα δύο κτίρια του διδακτικού συγκροτήματος τοποθετούνται εκατέρωθεν ενός άξονα, και λειτουργούν ως πύλη που οδηγεί στις καλλιέργειες του Αγροκτήματος (εικ. 16-19). Η πρόθεση του αρχιτέκτονα έχει δυστυχώς ακυρωθεί από την ατυχή χωροθέτηση και το μέγεθος του νέου κτιρίου. Το κτίριο βρίσκεται ακριβώς πάνω στον άξονα και τον διακόπτει. Στην άλλη πλευρά του δρόμου βρίσκονται οι κατοικίες του προσωπικού του Αγροκτήματος (εικ. 23), οι οποίες είναι σχεδιασμένες στα πρότυπα των γερμανικών Siedlungen της δεκαετίας του 1920.

Τη μεταπολεμική περίοδο, η οικοδόμηση των πόλεων είναι πλέον στα χέρια των εργολάβων. Στη νέα αυτή κατάσταση οι παλιοί αρχιτέκτονες δυσκολεύονται να βρουν κάποιον ρόλο. Ο Λέανδρος Ζωΐδης πραγματοποιεί ελάχιστες πολυκατοικίες. Ασχολείται κυρίως με την ανέγερση καπναποθηκών. Καταρτίζει τα κτιριολογικά προγράμματα των καπναποθηκών του Εθνικού Οργανισμού Καπνού, για τον οποίο σχεδιάζει και υλοποιεί περίπου περίπου 15 κτίρια σε όλη την Ελλάδα. Στη Θεσσαλονίκη έχει σχεδιάσει δύο ιδιωτικές καπναποθήκες, τη γερμανική Intertab (1955-1957) (εικ. 20, 21) και την ελβετική Spierer (1957-1959) (εικ. 22).



Εικ. 22: Suter & Suter, Λ. Ζωΐδης.
Καπναποθήκη Spierer Frères & Cie. 1957.
Άποψη σημερινής κατάστασης.
(Πηγή: Αρχείο Λ. Γ. Ζωΐδη)



Εικ. 24: Λ. Ι. Ζωΐδης. Κτίριο του ΟΤΕ. Οδός Εθνικής Αντιστάσεως. Περιοχή Βότση. 1959-1960.
(Πηγή: Αρχείο Γ. Λ. Ζωΐδη)



Εικ.25: Erich Mendelsohn. Κτίριο του Συνδικάτου Μεταλλορύχων. Βερολίνο. 1928.
(Πηγή: Διαδίκτυο)

Η πρώτη βρίσκεται στην Τερψιθέα της Σταυρούπολης και η δεύτερη επί της οδού Λαγκαδά. Η μελέτη της καπναποθήκης Spierer έγινε σε συνεργασία με το αρχιτεκτονικό γραφείο Suter & Suter της Βασιλείας. Η Intertab (1ο κτίριο), όπως και οι περισσότερες καπναποθήκες του αρχιτέκτονα, αντανακλά έντονα την περίοδο των σπουδών του στο Βερολίνο. Μορφολογικά παρουσιάζει συγγένεια με τον πρώιμο φονξιοναλισμό των πρωτοποριακών γερμανικών οικισμών (Siedlungen) της δεκαετίας του 1920 (εικ. 3, 4). Σε έργα του Mendelsohn αυτής της περιόδου (κτίριο του Συνδικάτου Μεταλλωρύχων στο Βερολίνο, εικ. 25) παραπέμπει και ο (πολύ μικρότερος και λιτότερος) σταθμός του ΟΤΕ επί της οδού Εθνικής Αντιστάσεως (Βότση, εικ. 24), έργο του 1959-1960, με τη χαρακτηριστική κοίλη γωνία του.

Επίμετρο - Γενικά συμπεράσματα

Γενικότερα, παρατηρεί κανείς ότι ο Λέανδρος Ζωΐδης, καθ' όλη τη διάρκεια της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας, είναι βαθύτατα επηρεασμένος από την εποχή των σπουδών του στο Βερολίνο και προσηλωμένος σε αυτήν. Επίσης, γεγονός είναι ότι, ενώ ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει συνήθως κτίρια πολύ χαμηλού προϋπολογισμού, σε εποχές και συνθήκες όπου η οικονομία της κατασκευής και η χρηστικότητα είναι το πρωταρχικό ζητούμενο, εντούτοις τα έργα του παρουσιάζουν ιδιαίτερη εκφραστικότητα, η οποία συντίθεται με εξαιρετικά απλά μέσα. Η εκφραστικότητα αυτή φαίνεται να συνδέεται με τις εξπρεσιονιστικές και αντιακαδημαϊκές τάσεις που επικρατούν στο Βερολίνο κατά τη δεκαετία του 1920. Η επεξεργασία των αρχιτεκτονικών λεπτομερειών είναι μοναδική για τα ελληνικά δεδομένα, και κάνει πολλά από τα έργα του να δίνουν στον επισκέπτη την αίσθηση ότι βρίσκεται στην Κεντρική Ευρώπη.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Λ. Ι. Ζωΐδης, μαζί με τον αρχιτέκτονα Αντ. Νικόπουλο (περ. 1902-1960) κυρίως, αλλά και άλλους αρχιτέκτονες και αρχιτεκτονούντες πολιτικούς μηχανικούς, όπως ο Α. Παβεζόπουλος, ο Κ. Οικονομόπουλος, ο Γ. Ζωγράφος, ο Μ. Λαλακάκης και ο Α. Θεοδοσιάδης, ανήκουν στους πρώτους εισηγητές του μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική της Θεσσαλονίκης, κατά τη δεκαετία του 1930 και τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. ■

1. Σύνδεσμος καλλιτεχνών, αρχιτεκτόνων, σχεδιαστών και βιομηχάνων. Ιδρύεται το 1907. Το Werkbund επιτελεί καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής και του βιομηχανικού design κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Μέλη του Werkbund είναι οι σημαντικότεροι Γερμανοί αρχιτέκτονες της εποχής, όπως ο ιδρυτής του Hermann Muthesius και ο Theodor Fischer, ο Peter Behrens, ο Βέλγος Henri van de Velde, ο Walter Gropius, ο Bruno Taut και άλλοι.
2. CIAM: Congrès Internationaux d' Architecture Moderne. Οργανισμός που ιδρύεται το 1928. Οργανώνει συνέδρια σε διάφορα μέρη του κόσμου, παρουσία των πιο πρωτοπόρων αρχιτεκτόνων της εποχής, με σκοπό τη διάδοση των αρχών του μοντέρνου κινήματος σε όλα τα πεδία της αρχιτεκτονικής. Το 4ο CIAM πραγματοποιείται το 1933 στην Αθήνα.
3. Στο τέλος της δεκαετίας του '20 τίθεται το θέμα της μαζικής κατασκευής σχολικών κτιρίων. Αποφασιστική ώθηση δίνεται από τον Γεώργιο Παπανδρέου (υπουργό Παιδείας την περίοδο 1930-1932), που υιοθετεί ένα πρόγραμμα κατασκευής περισσότερων από 3.000 σχολείων. Ο τομέας της σχολικής αρχιτεκτονικής αποτελεί το σημαντικότερο πεδίο πειραματισμού και καθιέρωσης της νέας αρχιτεκτονικής. Το Υπουργείο επιδιώκει τη μέγιστη δυνατή οικονομία χρημάτων και χρόνου κατασκευής, και επιβάλλει ορθολογιστική διαχείριση, η οποία επηρεάζει αποφασιστικά τη μορφολογία των κτιρίων.

του **ΓΙΑΝΝΗ ΓΚΡΟΣΔΑΝΗ**
Δημοσιογράφου

Το κοινό της Θεσσαλονίκης
Ένα κινηματογραφικό ταξίδι στον χρόνο μέσα από το σινεφίλ κοινό της πόλης

Η κινηματογραφική ιστορία της Θεσσαλονίκης διαμορφώνεται όχι μόνο από τις ταινίες και τους δημιουργούς αλλά και —κυρίως— από το κινηματογραφόφιλο κοινό. Η διαχρονική παρουσία του οποίου στις σκοτεινές αίθουσες διαμόρφωσε μια άλλη ιστορική αφήγηση σε σχέση με την κινηματογραφική ιστορία της πόλης.

Από την πρώτη προβολή στη Θεσσαλονίκη ο κινηματογράφος θα ενθουσιάσει τους θεατές. Η γαλλόφωνη εφημερίδα *Journal* περιγράφει αυτή την πρώτη προβολή, το καλοκαίρι του 1897 στο καφέ «Τουρκία», αλλά και την έντονη έκπληξη του κοινού, που είχε μπροστά του ένα μέσο το οποίο του μετέφερε εικόνες από τη ζωή στους δρόμους του Παρισιού. Είναι αμέτρητες οι φωτογραφίες μαθητών που περιμένουν στην ουρά για να μπουν στον κινηματογράφο «Ολύμπια» την περίοδο του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, εποχή κατά την οποία η Θεσσαλονίκη θα γίνει βάση για τους Γάλλους στρατιώτες του βαλκανικού μετώπου, μεταφέροντας επίσης στοιχεία από τη δική τους προπολεμική καθημερινότητα. Άλλωστε, το φιλεθεάμον κοινό έχει την ευκαιρία, μέσα από τα (προπαγανδιστικά) επίκαιρα που προβάλλονται στις κινηματογραφικές αίθουσες της πόλης, να μαθαίνει τα νεότερα από τον πόλεμο.

Η διασκέδαση του Μεσοπολέμου

Οι πόλεμοι θα τελειώσουν, η Μικρασιατική Καταστροφή θα συντελεστεί και χιλιάδες πρόσφυγες θα ανανεώσουν το έμψυχο δυναμικό της πόλης. Η διασκέδαση μεσοπολεμικά ήταν ζωτικό κομμάτι της καθημερινής ζωής της Θεσσαλονίκης. Περισσότερο από κάθε άλλη εξήγηση, η διασκέδαση ήταν μια διέξοδος από τα άγχη και τις στενοχώριες της εξορίας και του ξεριζωμού, της σκληρής πραγματικότητας και του βιοπορισμού. Οι κινηματογράφοι του μεσοπολέμου, ως μια από τις επιλογές του κοινού για διασκέδαση, ελκύουν πλήθη θαμώνων με το πρόγραμμά τους, που περιλαμβάνει γουέστερν, κωμωδίες του Σαρλό αλλά και πολύ μελόδραμα.

Οι αιθουσάρχες του Μεσοπολέμου χρησιμοποιούν κάθε είδους ευρήματα προκειμένου να κρατήσουν την πελατεία τους. Η αίθουσα εξωτερικά διακοσμείται με τεράστιες γιγαντοαφίσες, φιλοτεχνημένες από ζωγράφους της εποχής. Τα θέματα των γιγαντοαφισών είναι κυρίως εντυπωσιακές σκηνές της ταινίας (κάποια σκηνή πάλης ή ερωτικού πάθους) αλλά και τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών της κάθε ταινίας. Το υλικό αυτό αποτελεί τον "κράχτη" για την ταινία που προβάλλει ο κάθε κινηματογράφος.

Όμως, η προώθηση του προϊόντος για τον κάθε αιθουσάρχη γίνεται και εντός της αίθουσας, με την ίδια πρωτοτυπία. Πολύ χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του κινηματογράφου «Πατέ», που οργάνωνε λαχειοφόρο αγορά, η οποία στο διάλειμμα της κάθε προβολής κλήρωνε δώρα για τους θεατές. Ίσως η πιο δημοφιλής και αρκετά διαδεδομένη επιλογή —και πάλι στα διαλείμματα— ήταν αυτή του σινέ-βαριετέ. Τραγουδιστές εκτελούσαν άριες από οπερέτες ενώ δεν έλειπαν νούμερα από το τσίρκο ή χορευτικά από καμπαρέ. Πολύ αγαπητά για το σινέ-βαριετέ ήταν τα παιδιά-θαύματα, που με τις καλλιτεχνικές ανησυχίες τους (στον χορό ή στο τραγούδι) έκλεβαν τον θαυμασμό και το χειροκρότημα του κοινού.



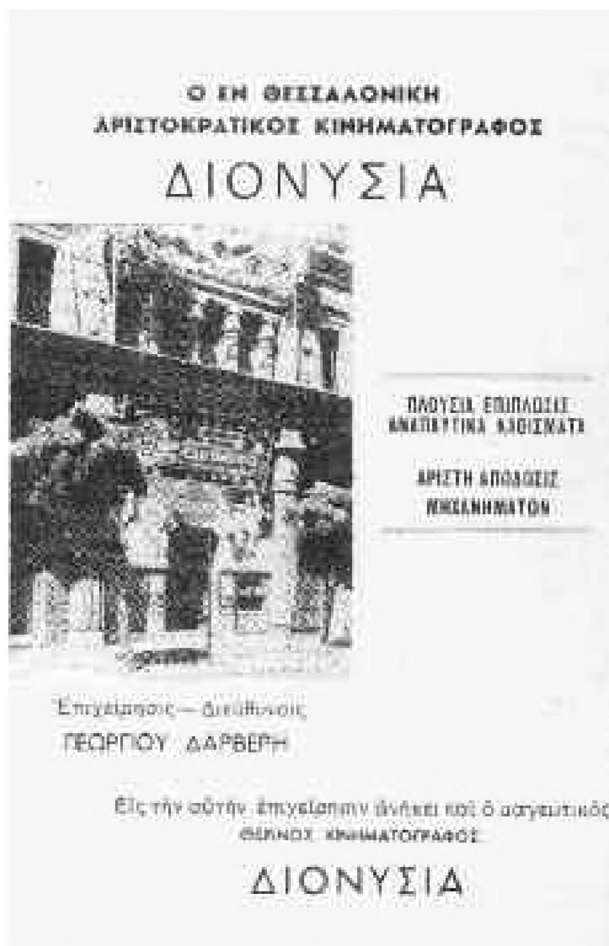
Άποψη του λιμανιού κατά το 47ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Λίγο πριν και λίγο μετά τον πόλεμο

Η κινηματογραφική γεωγραφία της Θεσσαλονίκης για αρκετά χρόνια ακολουθεί τη δική της κοινωνιολογική και ταξική χωροθέτηση. Περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη περίπτωση, οι κινηματογράφοι της Θεσσαλονίκης αποτέλεσαν πεδίο ταξικών αντιπαραθέσεων. Σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα είναι σημεία συνάντησης πολιτικών συγκεντρώσεων, απεργιακών κινητοποιήσεων και κοινωνικών διαμαρτυριών. Μπαίνοντας στη Θεσσαλονίκη την άνοιξη του 1941, οι Γερμανοί κατακτητές δίνουν εντολή να μη διακόψουν οι κινηματογράφοι τις προβολές τους, με σκοπό να δείξουν πως η καθημερινή ζωή της πόλης συνεχίζεται ομαλά. Όμως, ουσιαστικά όλη η δραστηριότητα και η καθημερινότητα των κινηματογράφων θα ανακοπεί την περίοδο της Κατοχής, εποχή κατά την οποία θα αλλάξει δραματικά η συνοχή και η ταυτότητα αρκετών αιθουσών της Θεσσαλονίκης, αφού μέρος του κοινού τους, όπως οι Εβραίοι, θα εκδιωχθεί και θα οδηγηθεί σε στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Η έκρηξη που θα υπάρξει μεταπολεμικά στους κινηματογράφους της πόλης ουσιαστικά εκφράζει τη διάθεση των ανθρώπων να αφήσουν πίσω τους τα δύσκολα χρόνια της Κατοχής. Η ανάπτυξη των κινηματογράφων της Θεσσαλονίκης αποτυπώνεται πολύ ιδιαίτερα στην ενδεικτική περίπτωση της πλατείας Αριστοτέλους, η οποία τη δεκαετία του ’50 φιλοξενεί πέντε θερινούς κινηματογράφους. Οι θεατές, ανεξάρτητα από την κοινωνική τους τάξη, κατακλύζουν τις αίθουσες. Το σινεμά είναι ένας φθηνός και μαζικός τρόπος διασκέδασης. Πέρα από όλα αυτά, για όσους αγαπούν τον κινηματογράφο, οι αίθουσες της πόλης αποτελούν ένα σημείο αναφοράς και συνάντησης για τα ραντεβού τους. Στα διαλείματα των προβολών επίσης άνθρωποι από κοντινές γειτονιές συναντιούνται στα φουαγιέ και στους διαδρόμους με το χαλίκι.

Πέρα από τα υψηλά κινηματογραφικά θεάματα με τους λαμπερούς πρωταγωνιστές του Χόλιγουντ, υπήρχαν και οι συνοικιακές ή λαϊκές αίθουσες της πόλης. Σε κάθε γειτονιά υπάρχει και ένας κινηματογράφος. Εκεί, ένα λαϊκό κοινό βλέπει κυρίως τανίες β΄ προβολής (καουμπόικα, μελοδράματα ή ταινίες του Μπόλιγουντ αλλά και ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο της εποχής).



Διαφήμιση του κινηματογράφου «Διονύσια»



Το κοινό περιμένει έξω από το κινηματογράφο «Ολύμπια» (1917)

Κινηματογραφική Λέσχη

Πέρα από το παραδοσιακό κοινό, μεταπολεμικά αρχίζει να διαμορφώνεται άλλη μια κατηγορία κινηματογραφόφιλου κοινού. Είναι εκείνο το κοινό που διαμορφώνεται και ζυμώνεται μέσα από τις κινηματογραφικές λέσχες που αρχίζουν να συστήνονται. Η πρώτη τέτοια προσπάθεια στο είδος της είναι η Λέσχη που οργάνωσε —μεταξύ όλων των άλλων δραστηριοτήτων της— η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» και ο Παύλος Ζάννας στα μέσα της δεκαετίας του '50. Σκοπός της «Τέχνης» ήταν να διαπαιδαγωγήσει το κοινό της πόλης, παρουσιάζοντας σπουδαίους δημιουργούς από την ιστορία αλλά και τον (τότε) σύγχρονο κινηματογράφο. Τα ενεργά μέλη της Εταιρείας ξεπερνάνε τους 3.000 ενώ η Λέσχη φτάνει τους 450 συμμετέχοντες.

Μέσα από τη Λέσχη της «Τέχνης», το κοινό έχει την ευκαιρία να γνωρίσει το έργο σημαντικών δημιουργών του κινηματογράφου. Η προσπάθεια δεν ήταν εύκολη αλλά από την πρώτη στιγμή άρχισε να διαμορφώνει και να εκπαιδεύει το κοινό στη βαθύτερη ουσία της τέχνης του κινηματογράφου, παρουσιάζοντας σπουδαία αφιερώματα σε σκηνοθέτες όπως ο Μπουνιουέλ, ο Τσάπλιν, ο Ντε Σίκα και ο Αϊζενστάιν. Παράλληλα με την παρουσίαση των ταινιών, ο Παύλος Ζάννας, ως υπεύθυνος για τη δημιουργία και τη λειτουργία της Λέσχης, αντιλήφθηκε πως θα ήταν σημαντικό να ενισχυθεί και η κινηματογραφική κριτική. Έτσι, προχώρησε και στη δημοσίευση κριτικών κειμένων για τον κινηματογράφο, μέσα από τη μηνιαία περιοδική επιθεώρηση που εξέδιδε η «Τέχνη» με θέματα τέχνης και πολιτισμού.

Φεστιβάλ – Β' Εξώστης

Από τα σπουδαία επιτεύγματα της «Τέχνης» και του Π. Ζάννα ήταν και η πρόταση προς τη ΔΕΘ για τη δημιουργία μιας διοργάνωσης που θα παρουσίαζε στο κοινό τα επιτεύγματα του ελληνικού κινηματογράφου. Η πρώτη Εβδομάδα (που αργότερα μετονομάστηκε σε Φεστιβάλ) Ελληνικού Κινηματογράφου πραγματοποιήθηκε τον Σεπτέμβριο 1960 στο «Ολύμπιον» και έδωσε στο κοινό της πόλης την ευκαιρία να έρθει σε επαφή με τους αγαπημένους αστέρες της εποχής αλλά και να ανακαλύψει τις δημιουργικές δυνάμεις του ελληνικού κινηματογράφου.

Σιγά σιγά θα αρχίσει να διαμορφώνεται και ένα κοινό με αισθητική άποψη και ανάγκη έκφρασής της. Θα πρέπει βέβαια να λάβουμε υπόψη μας και τις ειδικές συνθήκες στο πολιτικό και κοινωνικό πεδίο της δεκαετίας του '60, που έδωσαν την ώθηση για να σχηματιστεί αυτός ο πυρήνας. Η ξαφνική έλευση της δικτατορίας του 1967 θα ανακόψει την πορεία της «Τέχνης» και της Λέσχης της, αλλά παράλληλα θα ριζοσπαστικοποιήσει και θα πολιτικοποιήσει έντονα το φεστιβάλικό κοινό της Θεσσαλονίκης.

Ήταν η εποχή της άνδρωσης για τον θρυλικό Β΄ Εξώστη, το δυναμικό νεανικό και φοιτητικό κοινό του Φεστιβάλ, που με τις επιλογές και τις παρεμβάσεις του θα διαμορφώσει και αυτός με τη σειρά του ένα μέρος από το κοινό της πόλης. Είναι σημαντικό πως ο Β΄ Εξώστης ξεκινάει δειλά ως ένα κοινό με δυναμική καλλιτεχνική άποψη, για να εξελιχθεί μεταπολιτευ-



Το κοινό του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου στην ΕΜΣ

τικά σε παράγοντα που θα επηρεάσει τον θεσμό του Φεστιβάλ, με την έντονη παρουσία και συμμετοχή του σε κάθε προβολή αλλά και στα βραβεία του Φεστιβάλ, απονέμοντας για κάποιο διάστημα και το δικό του βραβείο.

Παρά την αντίληψη και τη δυναμική άποψη που είχε ο Β΄ Εξώστης, δεν είναι λίγες οι φορές που αδίκησε ή δεν εκτίμησε όσο θα έπρεπε την προβολή μιας ταινίας ή την παρουσία κάποιου σκηνοθέτη στο Φεστιβάλ, με βάση το πολιτικό φίλτρο ανάγνωσης της εποχής. Τέτοιες περιπτώσεις είναι ο Τάκης Κανελόπουλος και ο Σταύρος Τορνές, που γνώρισαν την έντονη αποδοκιμασία του Β΄ Εξώστη. Κάπως έτσι, και με αρκετές εκκεντρικές και ανορθολογικές συμπεριφορές, που κάποτε θύμιζαν και ποδοσφαιρική ιδιοσυγκρασία, η δυναμική του Β΄ Εξώστη θα αρχίσει να αμβλύνεται σταδιακά από το 1981 και μετά, για να φτάσει στο τέλος της δεκαετίας του ’80 σε πλήρη ανυποληψία, παρακμή και εξαφάνιση.

Στα χρόνια της διεθνοποίησης του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, από το 1992 και μετά, ο θεσμός θα παίξει σημαντικό ρόλο στην εκπαίδευση του κινηματογραφικού κοινού της Θεσσαλονίκης. Προτείνοντας νέες οπτικές από το σινεμά του Ιράν, της Άπω Ανατολής, τους ανεξάρτητους Αμερικανούς σκηνοθέτες αλλά και Ευρωπαίους δημιουργούς, το Διεθνές Φεστιβάλ αποτελεί ουσιαστικά ένα παράθυρο στον κινηματογραφικό χώρο, ενθουσιάζοντας το κοινό με τις εναλλακτικές προτάσεις του.

Οι λέσχες της Μεταπολίτευσης

Μέρος αυτού του δυναμικού κινηματογραφόφιλου κοινού της Θεσσαλονίκης ήταν και τα μέλη του ΦΟΘΚ. Ο Φοιτητικός Όμιλος Θεάτρου και Κινηματογράφου απαρτιζόταν από φοιτητές του ΑΠΘ που ήθελαν, όπως ακριβώς και η «Τέχνη», να εντάξουν τον πανεπιστημιακό και φοιτητικό κόσμο στον χώρο της τέχνης. Ο ΦΟΘΚ ξεκίνησε τη δραστηριότητά του στα μέσα της δεκαετίας του ’60 με τη δημιουργία μιας κινηματογραφικής λέσχης, που, όπως και η Λέσχη της «Τέχνης», υποστηρίχθηκε στο ξεκίνημά της από την Αγλαΐα Μητροπούλου και τη Λέσχη της Αθήνας (Ταινιοθήκη της Ελλάδος). Οι προβολές γίνονταν στο αμφιθέατρο του Χημείου και της Φυσικομαθηματικής Σχολής του ΑΠΘ και στο πρόγραμμά τους περιέλαμβαναν όλες εκείνες τις σπουδαίες ταινίες δημιουργών της εποχής, όπως η γαλλική νουβέλ βαγκ, ο ιταλικός νεορεαλισμός κτλ.



Το κοινό του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου στην ΕΜΣ



Από τις εκδηλώσεις της *Παράλλαξης*

Αντίστοιχη είναι η προσπάθεια που θα κάνει η Κινηματογραφική Λέσχη Θεσσαλονίκης, που θα συσταθεί επίσης μέσα στη δεκαετία του '60. Ο ΦΟΘΚ όπως και η ΚΛΘ θα δώσουν δημιουργική ώθηση σε σπουδαία ονόματα του καλλιτεχνικού χώρου και θα αποτελέσουν σημαντικές κυψέλες κινηματογραφικής εκπαίδευσης, όμως η δημιουργική τους δράση θα ανακοπεί στα χρόνια της χούντας.

Μεταπολιτευτικά πάντως το εγχείρημα του ΦΟΘΚ θα επανασυσταθεί από μια ομάδα παλιών και νέων φοιτητών του ΑΠΘ. Η υποστήριξη που θα λάβει το εγχείρημα εκ νέου από το ίδιο το Πανεπιστήμιο αλλά και από την Ταινιοθήκη και την Α. Μητροπούλου θα είναι θερμή. Οι προβολές θα αρχίσουν και πάλι στο αμφιθέατρο του Φυσικομαθηματικού, με αφιερώματα σε σημαντικούς νέους και παλιούς δημιουργούς, από τον Αϊζενστάιν και τον Τρυφώ μέχρι τον Φελίνι και τον Φασμπίντερ. Μέλη από τον νέο πυρήνα δράσης του ΦΟΚΘ θα αποτελέσουν και την ιδρυτική ομάδα του κινηματογραφικού περιοδικού *Οθόνη*, ενώ κάποιοι άλλοι θα ακολουθήσουν μια ξεχωριστή δημιουργική πορεία στον χώρο του κινηματογράφου. Αντίστοιχη είναι μεταπολιτευτικά και η προσπάθεια που κάνει η Κινηματογραφική Λέσχη του Θεατρικού Εργαστηριού Θεσσαλονίκης στον χώρο του «Άνετον». Η προσπάθεια αυτή μάλιστα θα αποφέρει και την έκδοση ενός περιοδικού με κριτικά και άλλα κείμενα σχετικά με τον κινηματογράφο. Το περιοδικό είχε τον χιουμοριστικό τίτλο *Η Τσόντα* και άντεξε για περίπου 2,5 χρόνια.

Όλα αυτά δείχνουν πως ζυμώνεται μια νέα τάση στο κινηματογραφόφιλο κοινό της πόλης, το οποίο εκπαιδεύεται στις κινηματογραφικές προβολές των φοιτητικών λεσχών και διαβάζει τα κείμενα και τις κριτικές της *Οθόνης*, των *Κινηματογραφικών Τετραδίων* και αργότερα των free press *Εξώστης*, *Fix carre* και *Παράλλαξη*. Τα έντυπα αυτά κάνουν την εμφάνισή τους στα τέλη της δεκαετίας του '80 και σε όλη τη δεκαετία του '90 θα διαμορφώσουν σημαντικά ένα μέρος της κινηματογραφικής πραγματικότητας στη Θεσσαλονίκη, με δεκάδες εκδηλώσεις σε σχέση με τον κινηματογράφο, αφιερώματα σε χειμερινές ή θερινές αίθουσες και πρώτες προβολές (avant premiere) ταινιών της τρέχουσας διανομής. Η *Παράλλαξη* θα προχωρήσει μάλιστα ένα βήμα περισσότερο, με την ίδρυση μιας ιδιωτικής κινηματογραφικής σχολής.

Τα χρόνια αυτά αρκετές θα είναι και οι ανεξάρτητες δράσεις και εκδηλώσεις κινηματογραφικού περιεχομένου. Φεστιβάλ ταινιών super 8, πανόραμα ταινιών μικρού μήκους, δραστηριοποίηση και κινηματογραφικές προβολές διαφόρων λεσχών, φοιτητικών ή μη. Σήμερα αυτές οι λέσχες έχουν σταματήσει τη δράση τους και, όσες υπάρχουν —είτε αναφερόμαστε στην Κινηματογραφική Λέσχη Θεσσαλονίκης είτε στις πολυάριθμες φοιτητικές λέσχες των σχολών του ΑΠΘ— λειτουργούν σε ένα χαλαρό πλαίσιο με μόνη επίσημη προβληματική, από την πλευρά του κράτους, τα πνευματικά δικαιώματα των ταινιών που προβάλλουν.

Το κοινό αυτής της εποχής δεν έχει σχέση με το λαϊκό κοινό που έβλεπε δύο ταινίες με καουμπόικα και αστυνομικά στο Βαρδάρι και το οποίο απορροφήθηκε από τις εικόνες της



Ο Β΄Εξώστης σε δράση.

μικρής οθόνης στο σαλόνι του σπιτιού του. Μέσα στη δεκαετία του '70, ο κινηματογράφος στη χώρα μας θα δοκιμαστεί από μια πρώτη σοβαρή κρίση, που έχει ως κύριο αίτιο την είσοδο της τηλεόρασης στην καθημερινότητα των Ελλήνων αλλά και μια σειρά περιοριστικών "ηθικοπλαστικών" νόμων που είχε αποφασίσει το καθεστώς, με αποτέλεσμα να περιορίσει σημαντικά το κοινό που περνούσε το κατώφλι των κινηματογραφικών αιθουσών.

Τότε αρχίζουν να κάνουν έντονη την παρουσία τους και οι κινηματογράφοι με τις ερωτικές ή πορνό ταινίες. Στη Θεσσαλονίκη τον ρόλο αυτό έπαιξαν αίθουσες γύρω από το Βαρδάρι και συνοικιακοί κινηματογράφοι της δεκαετίας του '70 και του '80, που προσέφεραν διακριτικότητα για τους ευυπόληπτους θεατές αλλά και για την πιτσιρικαρία που τολμούσε να κόψει εισιτήριο για να δει τον Κώστα Γκουσγκούνη και την Τίνα Σπάθη.

Πολυκινηματογράφοι και ίντερνετ

Πώς όμως έχει διαμορφωθεί στις μέρες μας το κοινό της Θεσσαλονίκης; Ίσως αυτή την περιγραφή, με τη μορφή ενός επιλόγου σε αυτή την ιστορική διαδρομή, μπορεί να μας την δώσει ένας άνθρωπος με αρκετή εμπειρία στο αντικείμενο, όπως είναι ο διευθυντής των κινηματογράφων «Ολύμπιον» - «Π. Ζάννας» και κριτικός κινηματογράφου Νότης Φόρσος: «Το κοινό δεν είναι το ίδιο όπως στο παρελθόν. Το λαϊκό κοινό που κάποτε πήγαινε να διασκεδάσει με ένα ινδικό μελόδραμα, ή ένα σοφτ πορνό, ή μια καουμπόικη ταινία, ή μια κωμωδία με τον Στάθη Ψάλτη, εξαφανίστηκε. Αυτοί οι άνθρωποι δεν έχουν την ανάγκη να πάνε σε έναν κινηματογράφο γιατί πλέον τους καλύπτει η τηλεόραση και ίσως και το ίντερνετ, όπου σήμερα όποιος ενδιαφέρεται βρίσκει τα πάντα. Εξαφανίστηκαν βέβαια και οι κινηματογράφοι στους οποίους πήγαιναν στη Βασ. Όλγας ή στο Βαρδάρι.

»Άλλαξε και ο ίδιος ο κινηματογράφος. Σήμερα επομένως έχουμε μια νέα κατάσταση, που χωρίζει το κοινό σε δύο ειδικές κατηγορίες: η μια κατηγορία είναι το νεανικό κοινό των πολυκινηματογράφων, που βλέπει τις ταινίες που επιλέγει χωρίς κάποια ιδιαίτερη απαίτηση· η άλλη κατηγορία είναι το κοινό των παραδοσιακών κινηματογράφων, άνθρωποι ηλικίας 35-40 ετών και άνω. Αυτή η εξειδίκευση αφορά περισσότερο το είδος των ταινιών που παίζουν οι ίδιες οι αίθουσες.»

Όμως, παρά τις αλλαγές της εποχής μας, ίσως στο μέλλον αυτό το νεανικό κοινό να έχει τις ίδιες ρομαντικές αναμνήσεις από μια ταινία που είδε σε κάποια αίθουσα ενός πολυκινηματογράφου. ■

Πηγές

Κ. Τομανάς, *Κινηματογράφοι της παλιάς Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1993

Ν. Θεοδοσίου, *Στα παλιά τα σινεμά: Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*, Αθήνα, Finatec 2000

Μ. Μαζάουερ, *Θεσσαλονίκη: Πόλη των Φαντασμάτων*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια 2005

Γ. Κοτανίδης, *Όλοι Μαζί Τώρα!*, Καστανιώτης, Αθήνα 2011

Χ. Ζαφείρης, Εμείς του '60 οι εκδρομείς, Αθήνα, Εξάντας 2000



Η δημιουργία της νέας παραλίας άλλαξε αναμφίβολα την επαφή των πολιτών με τη θάλασσα. Αντίθετα με την παλιά παραλία, χάρη στο φαρδύ πλακόστρωτο μπορούσε να φιλοξενήσει μεγάλο αριθμό ανέμελων περιπατητών, που χαίρονταν τη βόλτα τους δίπλα στο νερό, το άνοιγμα του βλέμματος, τη θέα του ηλιοβασιλέματος. Η νέα παραλία συμβόλισε επίσης τη λήξη της σωματικής επαφής με τη θάλασσα, αφού μέχρι την κατασκευή της η ακτή της πόλης γέμιζε ακόμη κόσμο. Η διάνοιξή της οφείλεται, εν μέρει τουλάχιστον, στην ψυχροπολεμική συμμαχική στρατηγική, καθώς διευκόλυνε την άμεση απόβαση στρατού και αρμάτων μάχης για την αποτροπή του από Βορρά κινδύνου. Η φωτογραφία από τη συλλογή του Νίκου Πολίτη δείχνει μέρος της νέας παραλίας πριν κτιστεί το «Μακεδονία Πάλας», φανερώνοντας την ευρυχωρία που ξαφνικά απέκτησε η πόλη στο παράλιο μέτωπο, ενώ η λεωφόρος Μεγάλου Αλεξάνδρου (Κένεντι αρχικά) μόλις άρχιζε να ανοικοδομείται: περίοδος ανασυγκρότησης και επέκτασης, αισιοδοξίας και πίστης στη νεωτερικότητα. Η φωτογραφία έρχεται σε ιστορική αντιδιαστολή με την τρέχουσα συνθήκη της νέας παραλίας, την πρώτη φορά μετά από μισόν αιώνα που έγινε ξανά πλήρες εργοτάξιο, με σκοπό να εκσυγχρονιστεί και να χαρίσει λάμψη στη βιτρίνα της πόλης και στη χαμένη της αυτοπεποίθηση.

Πηγή Φωτογραφίας: Συλλογή Ν. Πολίτη
Σχόλιο: Ηρακλής Παπαϊωάννου

επιμέλεια
του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ**
Συγγραφέα, Εκδότη-Διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Ποιήματα από το συρτάρι

Αθωότητα

Η μητέρα δεν παραδέχεται πως φταίει ποτέ για τίποτα.
Αυτό μας οδηγεί για χρόνια να νομίζουμε πως η μητέρα
για τίποτα ποτέ δεν φταίει.
Όμως αφού δεν φταίει εκείνη, λέμε, ε,
κάποιος άλλος τότε, μα ποιος,
ποιος;
Ώστε να μη χρειαστεί να απαντήσουμε εγώ,
κλείνουμε οι τρεις τα μάτια μας
και κλέφτικα πάλι σφυρίζουμε
προς το υπερπέραν των λευκών σεμέν της.

Τα σεμέν είναι τσίλικα, βρίσκονται παντού, κυκλώνουν τον χώρο.
Μεσολαβούν ανάμεσα στις ρώγες των δαχτύλων μας και σε κάθε πράγμα.
Οι τρεις τυφλοί τα λέμε μπράιγ και μένουμε να τα διαβάζουμε με την αφή.
Αλλά δεν είναι αυτά γραφή, δεν σημαίνουν κάτι – άλλο είναι.

Τον κατάλευκο πολύποδα της αθωότητάς της
η μητέρα τον έπλεκε αιώνες με το τσιγκελάκι.

Βασίλης Αμανατίδης

[από την υπό διαμόρφωση ποιητική ενότητα «M-otherpoem: μόνο λόγος»]

Βασίλης Αμανατίδης (Έδεσσα, 1970). Ποιητής, πεζογράφος και μεταφραστής. Μεγάλωσε και ζει στη Θεσσαλονίκη. Έχει εκδώσει έξι βιβλία ποίησης (τελευταίο: *7: ποίηση για video games*, 2011) και δύο συλλογές διηγημάτων (*Μη με φας*, 2005, και *Ο σκύλος της Χάρυβδης*, 2008). Δύο θεατρικά του έργα έχουν ανεβεί στη Θεσσαλονίκη, ενώ παρουσιάζει και ο ίδιος τα κείμενά του στο κοινό. Μεταφράζει πεζογραφία και ποίηση (Singer, Oates, Gombrowicz, Carson κ.ά.). Το 2010 εκδόθηκε σε επιμέλεια και μετάφρασή του το *E. E. Cummings: [μόνο με την άνοιξη] 44 ποιήματα*. Κείμενά του έχουν μεταφραστεί σε εννέα γλώσσες.

των
ΓΙΑΝΝΗ Δ. ΒΑΝΙΔΗ
Φωτογράφου
ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ
Συγγραφέα, εκδότη-διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Χρίστος Ζαφείρης

Ο Χ.Ζ., αν και ξεκινάει από το ρεπορτάζ, μπολιάζει τα γραφτά του με αρκετά ποιητικά στοιχεία και με απρόβλεπτους συνειρμούς, ενώ με τη συνθετική του ικανότητα αξιοποιεί τα όσα ξέρει και τα όσα βλέπει, έτσι που γίνεται συχνά γοητευτικός.

Ντίνος Χριστιανόπουλος

Ο Χρίστος Ζαφείρης γεννήθηκε το 1945 στην Κρανιά Ελασσόνας και από το 1963 ζει στη Θεσσαλονίκη. Απόφοιτος του Τμήματος Αρχαιολογίας και Τέχνης του ΑΠΘ, εργάστηκε ως δημοσιογράφος στις εφημερίδες *Θεσσαλονίκη*, *Εγνατία*, *Βήμα* και *Τα Νέα*, και έφτασε σε επιτελικές θέσεις σε εφημερίδες της πόλης. Εργάστηκε επίσης στην τηλεόραση και το ραδιόφωνο (ΕΡΤ, ΕΤ3, 95,8 fm, Ράδιο-Παρατηρητής), στη Μέση Εκπαίδευση ως φιλόλογος, καθώς και στον τομέα των εκδόσεων. Το 2005 τιμήθηκε το βραβείο του Ιδρύματος Μπότση. Συνταξιοδοτήθηκε το 2006.

Ως συγγραφέας, στα 17 βιβλία του, και με εμμονική συνέπεια, μελετά ιδιαιτέρως την τοπιογραφία, την ιστορία και την προσωπογραφία της Θεσσαλονίκης, χρησιμοποιώντας λόγο στιβαρό και αμφίβιο, δηλαδή λογοτεχνικό αλλά με την αναγκαία τεκμηρίωση που προϋποθέτει η σοβαρή δημοσιογραφία.

Το πρώτο του βιβλίο ως ερευνητή, *Θεσσαλονίκης τοπιογραφία* (Φωτογραφίες: Γιώργος Πούπης, Παρατηρητής 1990, Επίκεντρο [2]2006), αποτελεί μια προσωπική αναφορά σε χώρους, ιστορικά και αρχιτεκτονικά στοιχεία, θρύλους και προσωπικότητες που κέντρισαν το ενδιαφέρον του ή είχαν σημαντική σχέση με το παρελθόν και το παρόν της πόλης.

Στο επόμενο, *Ο έρως σκέπει την πόλη* (Εξάντας 1993), οδηγεί τον αναγνώστη σε μια περιπλάνηση («πασπαλισμένη με ιστορικά στοιχεία και ετερόκλητες αναφορές στον διαχρονικό χώρο της») στις περιοχές και στα σημεία της Θεσσαλονίκης (Μπάρα, Λαδάδικα, Βαρδάρι κ.ά.) όπου άνθισε ο έρωτας, ελεύθερος ή πληρωμένος.

Στο λεύκωμα *Εν Θεσσαλονίκη 1900-1960* (Εξάντας 1994), οργανωμένο σε ενότητες, παρουσιάζει μεγάλο αριθμό άγνωστων, στην πλειονότητά τους, φωτογραφιών, κυρίως από τον Μεσοπόλεμο (από τη συλλογή του Άρη Παπατζήκα), με εξαιρετική εκ μέρους του τεκμηρίωση.

Στον *Βαλκάνιο πραματευτή* (Εξάντας & 9,58fm, 1998), που έγινε και τηλεοπτική σειρά, αναζητεί τα ίχνη από το πέρασμα του ελληνισμού σε πόλεις και χωριά των Βαλκανίων, καταγράφοντας μαρτυρίες και αναμνήσεις και ερευνώντας εμπορικές και πολιτιστικές σχέσεις.

Το *Θεσσαλονίκης εγκόλπιον* (Εξάντας 1997) συνιστά έναν πλήρη, τεκμηριωμένο και χρηστικό οδηγό, για όποιον θέλει να περιπλανηθεί στη Θεσσαλονίκη γνωρίζοντας «τι είναι αυτό που βλέπει όταν απορημένος σαρώνει με το βλέμμα του τα πέριξ».

Στο πιο πρόσφατο βιβλίο του, *Αντεθνικώς δρώντες* (πρόλογος: Δημήτρης Φατούρος, Επίκεντρο 2011), εισφέρει την προσωπική του μαρτυρία για τη Θεσσαλονίκη κατά τη χουντική τετραετία 1971-1974, εστιάζοντας ιδίως στους φοιτητικούς αγώνες και στην εξέγερση του Πολυτεχνείου της πόλης.

Άλλα βιβλία του: *Εμείς του '60 οι εκδρομείς* (Εξάντας 2000), *Επισκευαστής αναμνήσεων* (Παρατηρητής 2002), *Μνήμης οδοιπορία* (Επίκεντρο 2008).

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει του καθαρόαιμου πεζογραφήματός του *Το ξενάχωμα* (1996· επεξεργασμένη επανέκδοση, Εξάντας 2002)· εκεί, με πρόσχημα τη διαδικασία μιας ανακομιδής οστών, ξεδιπλώνει τις σχέσεις των μελών και τους όρους ζωής μιας μητριαρχικής οικογένειας σε ένα ορεινό χωριό της Θεσσαλίας.

Ενδεικτική βιβλιογραφία

— Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Στάσεις», εφημ. *Εποχή*, 24.4.1994
— Πέγκυ Κουνενάκη, «Τα μυστικά της Θεσσαλονίκης», εφημ. *Η Καθημερινή*, 2.3.1997
— Βίκυ Χαρισοπούλου, «Ο γύρος των Βαλκανίων μ' έναν... πραματευτή», εφημ. *Τα Νέα*, 11.12.1998
— Γιώργος Κορδομενίδης, «Ανακομιδή αναμνήσεων», εφημ. *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 16.2.2003
— Σάκης Σερέφας, «"Ακτινογραφία" της Νύφης του Θερμαϊκού», *Τα Νέα*, 11.9.2010
— Απόστολος Λυκεσάς, «Η γενιά του Πολυτεχνείου ήταν... πολλές γενιές», εφημ. *Έθνος*, 17.1.2012



Χρίστος Ζαφείρης

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας, Νομική Σχολή Α.Π.Θ.



Πάνος Μπαϊλής - Σάμμυ Βαρσάνο

Σαουλίκο

Ιωάννινα, Ισνάφι 2012, 205 σελ.

«Σαουλίκο»: το όνομα μιας παραλιακής ταβέρνας έξω από τη Θεσσαλονίκη δίνει τον τίτλο σ' ένα συγκλονιστικό βιβλίο, που αφηγείται τον αφανισμό των Εβραίων της πόλης στα χρόνια της Κατοχής. Το αφήγημα περιλαμβάνει γλαφυρές περιγραφές και εικόνες από τη φριχτή δοκιμασία των Εβραίων στη Θεσσαλονίκη (στην πλατεία Ελευθερίας, στα τρένα που έφυγαν γεμάτα από τον Παλαιό Σιδηροδρομικό Σταθμό) και την εξολόθρευσή τους στο κολαστήριο του Άουσβιτς. Το βιβλίο αποκτά πρόσθετο ενδιαφέρον στα σημεία που αναφέρονται στη σύλληψη του «Μαξ Μέρντεν» στη Θεσσαλονίκη και στη συγκάλυψη των εγκλημάτων του αποτρόπαιου δήμιου, ενόχου και για την αρπαγή των περιουσιών των Εβραίων (: Υπόθεση Μαξ Μέρτεν). Όπως επισημαίνει στον πρόλογό του ο Τριαντάφυλλος Μηταφίδης, «Η καταπολέμηση των ανισοτήτων και των διακρίσεων είναι το μήνυμα που στέλνει το βιβλίο, και ιδίως το παρακάτω απόσπασμά του: "[...] Αλήθεια, είχαν πατρίδα οι κολασμένοι; Και ποια ήταν αυτή; Η Θεσσαλονίκη; Τα Ιεροσόλυμα, η Πολωνία; Για τον Ρόμπυ, η πατρίδα του ήταν η Θεσσαλονίκη, μα για τον αδελφό του, τους γονείς του, τους θείους του, τους φίλους του [...] η πατρίδα τους ήταν το Άουσβιτς. Στον ουρανό, εκεί ήταν η πατρίδα τους [...] Μακάρι να ήταν αέρας οι πατρίδες. Μα δεν ήταν και δεν είναι [...]"».



Θεσσαλονίκη 1912-2012
Μεγάλα γεγονότα στον καθρέφτη του Τύπου

Θεσσαλονίκη, Μορφωτικό Ίδρυμα ΕΣΗΕΜΘ 2012, 243 σελ.

Με τα σημάδια της Ιστορίας της Θεσσαλονίκης στο σώμα τους, οι εφημερίδες της σχηματίζουν μια "κιβωτό μνήμης" που ακόμη δεν έχει επαρκώς αξιοποιηθεί από την ιστορική έρευνα. Στις στήλες των 866 εφημερίδων της πόλης (οι 210 ξενόγλωσσες) έχουν αποτυπωθεί σημαντικές στιγμές και εικόνες από την ιστορική πορεία της πόλης και της εφημεριδογραφίας της.
Η επισκόπηση της Ιστορίας (της "μεγάλης" και της "καθημερινής") της Θεσσαλονίκης μέσα από επιλεγμένες εφημεριδογραφικές ψηφίδες λειτουργεί ως "όχημα" για ένα συναρπαστικό ταξίδι στον λόγο και στον χρόνο της πόλης, και παρέχει κεντρίσματα για νέες χρήσιμες έρευνες. Σ' αυτή τη σημαντική έκδοση (χαρακτηρίστηκε «μνημειώδης» — βλ. *Αγγελιοφόρος*, 4.7.2012), ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα, εκτός από ένα καλό ξεφύλλισμα για να εντοπίσει ολοσέλιδα δημοσιεύματα και φωτογραφίες από το ιστορικό δρομολόγιο της πόλης, να σταθεί στο εισαγωγικό κείμενο του Γ. Αναστασιάδη για τον πολιτικό, πολιτιστικό και τεκμηριωτικό ρόλο των εφημερίδων της Θεσσαλονίκης, και στο κείμενο του Μ. Κανδυλάκη, όπου θα βρει πολύτιμα συνοπτικά στοιχεία για τις πιο σημαντικές εφημερίδες της πόλης.



Γεράσιμος Μ. Δώσσας

Ο δηλωσίας ή Τα γυμνά δέντρα του Δάσους

Θεσσαλονίκη, Αδελφοί Κυριακίδη 2011, 180 σελ.

Το βιβλίο του επιφανούς δημοσιογράφου Γεράσιμου Δώσσα επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις. Λειτουργεί και ως σχεδίασμα αυτοβιογραφίας, και ως δοκίμιο πολιτικής ιστορίας, και ως κείμενο με σημαντικές πληροφορίες για την εφημεριδογραφία της πόλης (μέσα από τη «μονήρη ιεραποστολική δημοσιογραφική οδοιπορία» του συγγραφέα).
Ο Γ.Δ. αποκαλεί το αφήγημά του: «Διήγηση συμβάντων εσωτερικού βίου και των θύραθεν γεγονότων ανθρώπου τινός ανωνύμου, του κ. Νίκωνος Αζένη, υπό τα αρχικά Ν.Α. Τα κύρια πρόσωπα είναι: 1ον οι διηγούμενοι, 2ον ο περί ού η διήγησις, 3ον ο κ. Νίκων Αζένης, 4ον ο Άγγελος, ο κατόπιν εορτής».
Η «Διήγηση» του Γ.Δ. δεν ταξινομείται εύκολα. Ένα από τα "κλειδιά" που μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε το πνεύμα που τη διατρέχει είναι και η παρακάτω αναφορά:
«[...] Ο καπνός που αντιστέκεται στον άνεμο». Ο σπαρακτικός στίχος του Αναγνωστάκη εκφράζει την ανάγκη της συνέπειας και της αρετής. «Αυτά όμως», σημειώνει ο Γ.Δ., «ήταν για άλλες εποχές. Τότε που το τίμημα της επιλογής ήταν τα έξι μέτρα και υπήρχαν μοναχικοί οδοιπόροι που προτιμούσαν να τους στήσουν στον τοίχο παρά να απαρνηθούν τις ιδέες τους, ακόμα κι αν είχαν αμφιβολίες γι' αυτές».

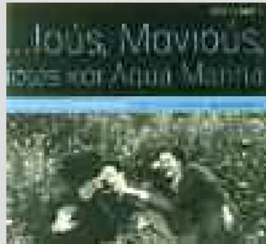


Έλενα Χουζούρη

Η Θεσσαλονίκη του Γιώργου Ιωάννου
Περιπλάνηση στο χώρο και στο χρόνο

Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο 2012, 220 σελ.

Σ' αυτή την αναθεωρημένη και επαυξημένη δεύτερη έκδοση του βιβλίου της, η Χουζούρη επαναφέρει στην επικαιρότητα τη συζήτηση για την ειδική ανάγνωση των κειμένων που αφιέρωσε στη Θεσσαλονίκη ο αγαπημένος της πεζογράφος, Γιώργος Ιωάννου. Οι αναλύσεις της Χ. για τη Θεσσαλονίκη ως πόλη της περιπλάνησης προσφέρουν χρήσιμα "εργαλεία" και οπτικές για να ξαναδιαβαστούν και να αξιοποιηθούν πολλαπλά οι αναφορές του Γ. Ιωάννου στους ιστορικούς τόπους της πόλης. «Ο Γ. Ιωάννου», υποστηρίζει η Ε.Χ., «στήνει μια ποιητική του χώρου, χρησιμοποιώντας τη διάσταση του χρόνου. Δημιουργεί έτσι μια μυθολογική ατμόσφαιρα που ενεργοποιεί τη φαντασία του αναγνώστη».



Χρήστος Δανιήλ

Ιούς, Μανιούς, ίσως και Aqua Marina
Μάτση Χατζηλαζάρου. Η πρώτη Ελληνίδα υπερρεαλίστρια

Αθήνα, Τόπος 2011, 174 σελ.

Σ' αυτή την εξαιρετικά φροντισμένη έκδοση, ο Χρ. Δανιήλ σμιλεύει με ιστορικά στοιχεία, θραύσματα κειμένων, φωτογραφίες και σχέδια, ένα πορτρέτο για τη ζωή και το έργο της πρώτης Ελληνίδας υπερρεαλίστριας, της Μάτσης Χατζηλαζάρου. Ιδιαίτερα χρήσιμο για την ιστορία της πόλης είναι το κεφάλαιο που αναφέρεται στην οικογένεια της Μ.Χ., που ήταν εγκατεστημένη στη Θεσσαλονίκη μέχρι το 1917. Αντιγράφουμε ένα μικρό απόσπασμα από το ποίημά της, «Οδυρμός»:
«[...] Α κακοχρονονάχουνε οι λέξεις, όχι οι λέξεις οι κενές αλλά αυτές που χαϊδεύουμε και μας χαϊδεύουν προτού κοιμηθούμε
[...]
ντουμάνιασε από τις λέξεις η κάμαρά μου και πήρα τους δρόμους...».



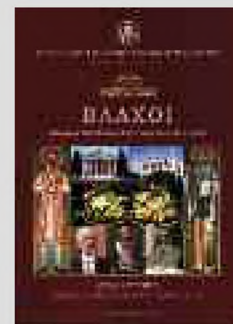
Σωτήρης Χρηστίδης - Σωτήρης Ζήσης

Δύο μεγάλοι λαϊκοί ζωγράφοι της Θεσσαλονίκης

Ειδική έκδοση της εφ. *Μακεδονία*, 2012, 47 σελ.

Δύο σημαντικούς και μάλλον ξεχασμένους καλλιτέχνες της Θεσσαλονίκης, τον Σωτήρη Χρηστίδη (1858-1940) και τον Σωτήρη Ζήση (1902-1989), αξιοποιεί και αναδεικνύει το λεύκωμα που πρόσφερε στο αναγνωστικό κοινό της πόλης η εφ. *Μακεδονία*, με την ευκαιρία του εορτασμού των 100 χρόνων της ιστορικής εφημερίδας (1911-2011) και του «αιώνα της Θεσσαλονίκης» (1912-2012).
Μέσα από τις θαυμάσιες λιθογραφίες τους, οι δύο λαϊκοί ζωγράφοι ζωντανεύουν σπουδαία ιστορικά γεγονότα και εικόνες που σημάδεψαν τη διαδρομή της Θεσσαλονίκης στην Ιστορία. Ταυτόχρονα, καταφέρνουν να συγκινήσουν τον κόσμο, εκφράζοντας τις παραστάσεις και τα συναισθήματα μιας εποχής.

ΒΙΒΛΙΟ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ



ΦΙΛΟΠΤΩΧΟΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ
ΑΝΔΡΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
(έτος ίδρ. 1871)

ΒΛΑΧΟΙ
Μαρτυρία Ορθοδοξίας, Ελληνισμού και Πολιτισμού
Μιχαήλ Γ. Τρίτου
Καθηγητού και Κοσμήτορος
Θεολογικής Σχολής Α.Π.Θ.
Θεσσαλονίκη 2012, 56 σ.



Η Εταιρεία | Εταίροι

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΚΚΑΣ Α.Β.Ε.Ε.
ALUMIL ΜΥΛΩΝΑΣ Α.Ε.
Ν. ΓΛΕΟΥΔΗΣ ΚΑΒΕΞ Α.Ε.
ΔΟΜΟΤΕΧΝΙΚΗ Α.Ε.
Κ. & Ν. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗΣ Α.Β.Ε.Ε.
ΖΑΝΑΕ Α.Ε.
ISOMAT Α.Β.Ε.Ε.
Ε. Ν. ΜΑΝΟΣ ΕΠΕ
MANTINIA SHIPPING COMPANY S.A
ΜΑΥΡΟΥΔΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ
Α. ΜΠΟΥΜΗΣ ΚΑΙ ΣΙΑ Ε.Ε
ΜΠΟΥΤΑΡΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
ΞΑΝΘΑΚΗΣ Α.Τ.Ε.
Ε. Γ. ΠΑΣΣΙΑΣ Α.Β.Ε.Ε.
PELOPAC Α.Β.Ε.Ε
ΣΑΝΗ Α.Ε.
ΣΑΡΑΝΤΗ ΛΟΥΚΙΑ
ΣΤΕΦΑΝΟΥ Α.Ε.
ΦΛΩΡΕΝΤΙΝ ΤΖΕΚΗ
ΤΡΑΜΠΟΥΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ
ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ Α.Ε.
ΑΦΟΙ ΧΑΪΤΟΓΛΟΥ ΑΒΕΕ
ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόλΙΣ

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ - ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΕΣ – ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ – ΓΡΑΜΜΑΤΑ – ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ – ΘΕΑΤΡΟ – ΜΟΥΣΙΚΗ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ – ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ – ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ – ΒΙΒΛΙΑ

ΓΙΝΕΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΗΣ

Ετήσια συνδρομή 30 € (4 τεύχη)

Παραγγελία ατομικής συνδρομής

Επιθυμώ να γραφτώ συνδρομητής στο «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη) πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή μου από το έτος: ....

Όνομα / Επώνυμο (παρακαλούμε συμπληρώστε με κεφαλαία)

Επωνυμία εταιρίας ή οργανισμού

Οδός και αριθμός Περιοχή / Τ. Κ. / Πόλη

Επάγγελμα e-mail

Τηλέφωνα Α.Φ.Μ. Δ.Ο.Υ.

Παραγγελία συνδρομής για δωρεά

Επιθυμώ να χαρίσω μια συνδρομή του «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη), πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή από το έτος: ....

Στοιχεία του παραλήπτη:	**Στοιχεία δωρητή:**
Όνομα	Όνομα
Επώνυμο	Επώνυμο
Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού	Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού
Διεύθυνση	Διεύθυνση
Τ. Κ. / Πόλη	Τ. Κ. / Πόλη
Τηλέφωνα	Τηλέφωνα)
e-mail	Α.Φ.Μ. / Δ.Ο.Υ.

Θα πληρώσω με έμβασμα ή κατάθεση που θα κάνω σε:
☐ Τράπεζα Πειραιώς, Αρ. Λογ/σμού: 5237 – 011001 – 350
☐ Τράπεζα Eurobank, Αρ. Λογ/σμού: 0026.0206.14.0200970463
☐ Τράπεζα Ε.Τ.Ε., Αρ. Λογ/σμού: 210/481137-20 ☐ Επιθυμώ απλή απόδειξη
☐ Θα πληρώσω με ταχυδρομική επιταγή ☐ Επιθυμώ τιμολόγιο

Στο έντυπο το οποίο θα συνοδεύει τα αποστελλόμενα τεύχη επιθυμώ να αναγράφεται:
Το τεύχος αυτό είναι μια δωρεά του κυρίου ή της κυρίας ή της εταιρίας: ____________________
(Συμπληρώστε το όνομα που επιθυμείτε να αναγραφεί)

ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΤΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΠΑΝΩ ΦΟΡΜΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ ΚΑΙ ΣΤΕΙΛΤΕ ΤΗΝ ΧΩΡΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ ΣΤΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΥ ΘΑ ΒΡΕΙΤΕ ΣΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ



ΠΛΗΡΩΜΕΝΟ ΤΕΛΟΣ	Α PRIORITY
PORT PAYE	
Κ.Τ.Θ. 20 Αρ.Αδ. 136	
ΕΛΛΑΣ-HELLAS	





ΑΠΑΝΤΗΤΙΚΟ ΔΕΛΤΑΡΙΟ
Αριθμός Πελάτη 4106-0015

(Ταχ. Κώδικας Ταχ. Γραφείου-Πόλη)
54012 Θεσσαλονίκη

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ



ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

www.peebe.gr

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ISSN 1108-5452

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ
ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2012
18